



الدكتور أحمد درويش

في النقد التحليلي للقصة المعاصرة



دار الشروق

فِي النَّقْدِ التَّحْلِيلِيِّ
لِلْقَصِيْدَةِ الْمُحْصَاةِ

الطبعة الأولى
١٤١٧ هـ - ١٩٩٦ م

جميع حقوق الطبع محفوظة

© دار الشروق
أتممها محمد المعتز عام ١٩٦٨

القاهرة ٨ : شارع سيديه المصري - رابطة المدنية - مدينة نصر
ص. ب. ٣٣ ، النوراما - تليفون ٤٠٢٣٣٩٩ - فاكس : ٤٠٣٧٥٦٧ (٠٢)
بيروت . ص ب ٨٠٦٤ - هاتف : ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٢١٣
فاكس : ٨١٧٧٦٥ (٠١)

د. أحمد درویش

في النقد التحليلي
للقصيدة المعاصرة

دار الشروق —

تمهيد

تواجه القصيدة الحديثة في الأدب العربي موقفا دقيقا إن لم يكن حرجا يتمثل في اتساع الهوة شيئا فشيئا بينها وبين « المثقف العام » بل و « القارئ المتخصص » الذي ينفسح أمامه المجال لألوان أخرى من الإنتاج الأدبي يروى من خلالها الظمأ الفنى .

وهذه الهوة تعود إلى عوامل عديدة بعضها يخرج عن نطاق الأدب وتمتد جذوره لأسباب تتصل بظروف الحياة المحيطة بالجماعة البشرية ، وهى أسباب لا قبل لدارسى الأدب وناقديه بمناقشتها وإطراح تصورات للإفلات من قبضتها ، وبعضها الآخر يدخل في نطاق الأدب ومن الإنصاف أن يقال إن جزءا من هذا الجانب يرجع إلى موجات المد والجزر التى تحكم العلاقات بين الأجناس الأدبية فيتتعش جنس منها على حساب خفوت جنس آخر ، ولكن يبقى جانب كبير في النهاية من عوامل هذه الهوة يعود إلى « القصيدة » ذاتها والتطور الذى لحق بها ، وحاجة هذا التطور إلى مزيد من التنظير والمناقشة والتحليل وهى مهمة النقد الأدبي بالدرجة الأولى .

والنقد في سبيل أدائه لمهمته تلك أمامه طرائق عدة ، بعضها يحاول أن ينبع من القصيدة وبعضها يحاول أن يصب فيها ، أحيانا يتم اللجوء إلى ما يدور من مناقشات حول نقد « القصيدة » في آداب أخرى أو في أزمنة أخرى من تاريخ هذا الأدب ، وهو مسلك طبعى ، فالشعر العربى اليوم هو امتداد في الهيكل التعبيري العام لتقاليد تمتد خمسة عشر قرنا في الأدب العربى وهو من ناحية ثانية متأثر ببقاء الثقافة العربية بالثقافات الحديثة الأخرى خلال القرن التاسع عشر والقرن العشرين . لكن جزءا من مخاطر هذا المنهج يكمن في الخضوع لإغراء « التنظير » في ذاته . والارتياح إلى الجانب « المثالى » من النظريات البعيدة والتركيز عليه ، وهى مخاطر يمكن أن تؤدي في النهاية إلى تشكيل كيان « لنقد القصيدة » يختلف عن كيان « القصيدة » ذاتها ، ويبقى كل من الكيانين يدور في فلك بعيد عن الآخر ، وتقل بينهما أواصر الجاذبية وتبادل انعكاس الضوء .

وإذا كان من الحق أن يقال إن جانبا كبيرا مما كتب في « النقد التنظيري » الذى يحاول أن يصب في القصيدة العربية ، قد حرر كثيرا من المفاهيم سواء منها التراثية أو الوافدة ، وكون

رصيدا أساسيا نعتد عليه جميعا في محاولة التقدم ، فإن من الحق كذلك أن يقال ، إن جانبا كبيرا من هذا « النقد التنظيري » وخاصة ماكتب منه خلال العقدين الأخيرين ، قد دقت أسرارها وصعبت الإفادة منه من عامة المهتمين بالقصيدة ونقدتها في كل الأحيان ومن خاصتهم في معظم الأحيان ، وتحول بعض هذه الكتابات إلى ما يشبه النجوى الذاتية والشفرة الخاصة ، وهى إن لم تصبح عبثا على القصيدة فهى على الأقل ليست عونا لها .

وإذا كان هذا حظ الاتجاه الذى يحاول أن يصب في القصيدة ، فإن الاتجاه النقدى الذى يحاول أن ينبع منها مازال أقل شيوعا ، لقد حاولت مجموعة متفرقة من الرواد أن تلقى البذور ، وأن تطرح بعض التجارب التى تنظر إلى العمل الأدبى على أنه « خلية » حية لها خصائص كامنة بها ، يقترب منها « مجهر » النقد مفسرا ومحلا ورباطا لها بخصائص خلايا مشابهة في الزمن القريب أو البعيد في الأدب المحلى أو العالمى سواء في ذلك ما يتسمى في هذه الآداب إلى جنس القصيدة أو إلى الأجناس الأدبية الأخرى التى تربطها بها وشائج قوية في عصر تبرز فيه الدعوة إلى إلغاء الحدود بين الأجناس ، أو إلى حقل الفنون الجميلة في الموسيقى والرسم والتصوير ، والإمكانات العلمية الهائلة التى غنيت بها تلك الحقول ومدى استفادة القصيدة الحديثة منها .

لكن هذا الاتجاه مازال بحاجة إلى أن تتضافر جهود كثيرة للنهوض به ، سعيًا إلى أن تتكون على المدى البعيد نظرية نقدية للقصيدة الحديثة ، وهو الطريق الذى سلكته النظريات التى أصبحت تقليدية في تاريخ الآداب ، فنظرية الشعر عند أرسطو هى نتائج تأمل طويل في تراث الشعر الإغريقى . وأراء الحاتمى والآمدي والجرجاني وعبد القاهر نابعة من تأمل طويل في أشعار المتنبي والبحتري وأبى تمام ومجمل التراث الشعرى العربى من قبلهم ، وكذلك كان الشأن عند كبار النقاد في كل العصور ، تنبع ملاحظاتهم من العمل الأدبى وقد يبدو بعضها في البداية جزئيا ، لكن الملامح تتجمع شيئا فشيئا ، لتشكل من الخلايا المتفرقة جسدا متحدا . ولتضيف إلى تاريخ الفن الذى تنتمى إليه فكرة أو فقرة .

في إطار هذا الاتجاه ، جاء هذا الكتاب ، محاولة لتبين بعض ملامح القصيدة الحديثة وكان المنهج الذى تصوره ، هو اختيار عشرة شعراء ينتمون إلى أربعة أجيال متداخلة في عم هذه القصيدة في فترة تغطى نحو نصف قرن من تاريخها ، ويمكن تصور الأجيال — — — تداخلها — على النحو التالى :

١ - محمود حسن إسماعيل .

٢ - أحمد عبد المعطى حجازى ، وفاروق شوشة ، ومحمد إبراهيم أبو سنة

٣ - أمل دنقل ، وحامد طاهر .

٤ - عبد الفتاح شهاب الدين ، وناجى عبد اللطيف ، وفؤاد مغنم ، وصالح وإلى .

ولم يكن الاختيار وقفا على شاعر تقليدى أو شاعر حر - من حيث الشكل الموسيقى ، (وقد ناقشنا في مرات عديدة خلال الكتاب مدى صحة هذا التقسيم) فمعظم شعراء الأجيال الثلاثة الأولى ينتمون إلى اللونين ، كما لم تكن شهرة الشاعر وحدها دافعا للاختيار، فمعظم شعراء الجيل الرابع تمت مناقشتهم من خلال « الديوان الأول » لكل منهم .

وبالإضافة إلى تنوع الأجيال والأنباط كان هناك تنوع للقضايا يهدف إلى التوقف في إنتاج كل شاعر أمام قضية رئيسية ، دون فصل لخلاياها عن بقية خلايا الجسد الحى الذى تنتمى إليه ، على أمل أن تكون القضايا فى النهاية متكاملة لا متكررة ، وانطلاقا من هذا التصور تعددت الزوايا التى يتم من خلالها إلقاء النظرة ، واتحد المحور ، فكان أن عولجت القصيدة الحديثة من خلال استقلالها وانتائها ، ومن خلال أفنعة الصورة التى تتجسد عبرها ، ثم من خلال اكتمال دائرة الاتصال الفنى وعلاقتها بالمتلقى ، والوسائل التى تتبعها فى حوارها الخالق مع الطبيعة ، والصراع المحكم الذى يدور بين جزئياتها سعيا إلى تجسيد شكل فنى متكامل ، والسييل الذى تتخذه فى بناء الرمز وربط العوالم بعضها ببعض الآخر من خلاله ، ودرجات السلم الموسيقى التى تتحرك عليها القصيدة بدءا من البناء التقليدى حتى « قصيدة النثر » ومخاطر الانزلاق فى بعض المراحل ، والانتقال الذى حدث فى هذه القصيدة من متعة « السماع الجماعى » إلى متعة « القراءة الفردية » والوسائل التى ترتبت على ذلك فى النغم والصورة وطريقة كتابة القصيدة فى شكل « الشطر » أو « السطر » الكامل أو الناقص وأدوات التعبير الأخرى ودخول عناصر « الثقافة » إلى القصيدة الحديثة والفرق بين استخدام هذا العنصر « نثرا » أو « ناضجا » والحدود التى يمكن أن تفصل بين الموضوع الشعرى والموضوع غير الشعرى ووسائل « شعير » الموضوع المحايد ، والدور الذى تؤديه الصور البلاغية فى بناء القصيدة الحديثة ، ثم الأهمية البالغة للتنبيه لشبكة البناء اللغوى الذى يضم كل خلايا القصيدة ويشكل منها جسدا تزدد حيويته وقدرته بازدياد حساسية الشاعر للطاقة الكامنة فى البناء اللغوى .

لقد نوقشت هذه القضايا ، وما تولد عنها من قضايا أخرى ، من خلال النص الشعرى المطروح للبحث سواء كان قصيدة أو ديوانا ، وكانت الرغبة والمحاولة دائما أن يكون « التنظير » بالقدر الضرورى الذى يتطلبه النص ويدعو إليه ، وأن يعطى أكبر قدر من الاهتمام لقراءة أسرار « الخلية » الماثلة تحت « المجهر » .

إذا كان هذا الكتاب قد حاول أن يكون قريبا من « روح العلم » بما يمليه ذلك من الحيدة ، والنزعة الوصفية التحليلية لظواهر نابغة من الموضوع المعالج وليست مفروضة عليه

وبما يمليه استخدام « المجهر » من ضرورة التزود بالأدوات العلمية اللازمة لصحة القراءة وحسن الربط وقيام التحليل على أسس علمية ، فإنه قد حاول في لغته أن يكون قريبا من « روح الأدب » دون أن يغيب عنه إشعاع الروح الأولى ، والواقع أن « لغة » النقد الأدبي الحديث ، تستحق مزيدا من اهتمام الدارسين بل وتستحق أن تكون في ذاتها موضوع تأمل ودراسة ، ولا بد أن يتساءل المرء عن الخطوات التي قطعها أو ينبغي أن تقطعها هذه اللغة بين طريقة « شرح البيت » أو نشره وإجراء الاستعارة وبيان عناصر التشبيه وهى بقايا منهج كان من قبل أكثر حيوية وطوعية وكان يمتد إلى كثير من آفاق النص الجمالية وبين طريقة امتلاء المقال النقدي بالإحصاءات والجداول والرسوم البيانية والأرقام التى تستنفد جهد الباحث وتظل غالبا معلقة لا تأخذ حظها الكافى من التعليق « النقدي » وكأنها هدف فى ذاتها ، وكأن الناقد يشرع أسلحته فى وجه قارئه أكثر مما يديرها لحمايته من المخاطر التى يتعرض لها بسبب عدم معرفته بدقائق النص ، وهى أصداء منهج حديث حرص البعض على أن يسرف فى الاقتباس من مقدماته دون أن يتدبر فيما تمليه هذه المقدمات من خطوات أخرى .

ألا يمكن اللجوء فى لغة النقد الأدبي إلى طريقة تأخذ من العلم الصرامة والدقة والحيدة واطراح الفروض ومناقشتها قبل الإدلاء بالرأى ، والاستعانة بما يقدمه العلم من وسائل مختلفة فى قياس الظواهر ، لكنها فى نفس الوقت تحاول أن تقترب من مناخ النص الذى تدور فى أفقه ، وأن تقرب المتلقى - وهو طرف دائرة التوصيل التى ينشدها كل من المبدع والناقد - أن تقربه من العمل الفنى ليرى مظاهر السلب والإيجاب فيه بدلا من أن تقربه إلى حقائق العلم المجردة فى أى حقل من حقول المعرفة حتى ولو كان هذا الحقل هو النقد الأدبي ذاته ؟

لقد أردت من خلال هذا الكتاب أن أقدم إسهاما متواضعا فى مجال تحليل القصيدة المعاصرة ، وأنا أعلم أن النماذج التى أخذتها لا تحصر على أية حال النماذج الجيدة فى الشعر العربى المعاصر ، وأن هناك عشرات أخرى من النماذج تغرى بالقراءة والتحليل . وبعضها تناولته الرواد من قبل وكثير منها مازالت خلاياه الحية النابضة تنتظر المجهر . وأنا أدعو زملائي الباحثين الجادين للإسهام فى كشف الخصائص الكامنة فى القصيدة الحديثة ، وأعد بأن أكون دائما أحد المحاولين ما وجدت إلى ذلك سبيلا .

ربنا عليك توكلنا وإليك أنبنا وإليك المصير .

أحمد درويش

القاهرة فى ٢ - يوليو سنة ١٩٨٧

المبحث الأول الصراع المحكم في قصيدة في "مرثية لاعب سيرك" أحمد عبدالمعطي صبحي

يظل العبء الملقى على القصيدة الحديثة ، وعلى الجيد منها على نحو خاص - عبئا ثقيلا فهي تلتقط لحظة متفردة ، تولد في البدء على نحو خاص في نفس واحدة ، ثم تنمو في زمن خاص لا يقاس بالزمن الخارجى وليست له معان ثابتة ، وهي حتى هذه اللحظة ليست إلا جزءا من « المشاعر » قد يلتقى فيه الشاعر مع غيره ، لكنه ليس شاعرا من خلال ثملك هذه اللحظة ذاتها ، فالشاعر - كما يقول النقاد - « شاعر من خلال ما يقول لا من خلال ما يحس ، لكنه في اللحظة التي يبدأ فيها تشكيل هذه المشاعر في قالب لغوى بهدف توصيلها أو «الإشعار» بها أو بمعادلاتها ، من هذه اللحظة تبدأ المهمة الشاقة للقصيدة ، إنها تشق طريقها لتحقيق هدفها - إن كان يوجد لها هدف - في حقل مليء بالمتناقضات فهي تحرص على أن يكون الشعور متفردا وعاما في وقت واحد ، وعلى أن تكون اللغة خاصة بالشاعر غير مقلدة لكنها في الوقت ذاته عامة تنتمى إلى لغة الجماعة التي تتوجه إليها والتي لا يمكن أن يتم التوصيل إليها إلا من خلال لغة تتفق على قدر من الدلالات لرموزها ، ثم لابد أن يتم ذلك كله في قالب موسيقى ، يبدو في الحالات الجيدة وكأنه ثوب قُدَّ على هذا الموقف الخاص ، وهو يحرص في الوقت ذاته على الانتباه إلى تقاليد موسيقية عامة معترف بها في الفن الشعري الذي تنتمى إليه القصيدة ، وعلى الجملة فالقصيدة الجيدة تبدو وكأنها نبع جديد ذو مذاق خاص ، ولكنها في الوقت ذاته امتداد - ولو على قدر غير محدد الملامح - لمورد قديم معهود .

إن هذا القدر من الصراع ، يجعل في القصيدة على نحو عام رافدين من روافد المتعة ، رافد السمات العامة ، ورافد السمات الخاصة ، والأول قريب مما سماه رولاند بادت : « درجة

ما فوق الصفر» والثانى قريب مما أطلق عليه جرونجيرو «درجة ماتحت الصفر فى الأسلوب»^(١).

وإذا كانت سمات الرافد الأول تستقر شيئا فشيئا حتى تصبح فى ذاتها مصدرا للمتعة فى درجة من درجاتها، كما حدث للقصيد العربية فى بعض مراحل الصنعة التى مرت بها. فإن هذا الرافد تقل أهميته فى القصيدة الحديثة، حيث لا يستطيع البعد الزمنى المحدود لتقليدها - والذى كانت فيه هذه التقاليد ذاتها، موضع جدل ومناقشة - أن يلعب الدور التقليدى للإمتاع، ومن هنا فإنه يلقى عبئا أكبر على بعد الرافد الخاص: «درجة ماتحت الصفر» والذى يتمثل فى الوسائل الفنية المتبعة فى كل قصيدة على حدة، والقدرة الخاصة للشاعر على إدارة الصراع داخل حقول المتناقضات التى يمر بها، ولعل ذلك يفسر جانب من محدودية عدد القصائد الجيدة فى شعرنا الحديث، إن كثيرا من الشعراء يعتمدون على رافد السمات العامة «درجة ما فوق الصفر» وهى سمات لم تستقر بعد على مستوى الإمتاع العميق، حتى وإن استقر بعض منها على مستوى «القواعد النظرية» استقرارا نسبيا، ومن ثم فهم لا يلتفتون إلى القدر الذى ينبغى أن يبذل على مستوى «السمات الخاصة» أو «درجة ماتحت الصفر» ومن ثم يضيع المذاق المتميز لأعمالهم ولا يتوفر فيها القدر الكافى من الإغراء للعودة إليها مرة ومرة، ومواصلة الطرق على بابها حتى تكشف عن بعض أسرارها.

ولكن القصيدة التى نود أن نتوقف أمامها هنا، وهى قصيدة مرثية «لاعب سيرك» لأحمد عبد المعطى حجازى^(٢)، قصيدة تغرى بإعادة قراءتها، وهى فى كل مرة ربما تشف عو جانب جديد من المتعة والضوء شأن الماسة الجيدة، التى لا تتوقف العين الفاحصة عو اكتشاف منابع جديدة للضوء الممتع فيها، قصيدة يتحقق فيها قدر كبير من التوازن بين رافدى المستويين العام والخاص فى بناء القصيدة الحديثة.

إننا نريد أن نقرأ معا هذه القصيدة، دون أن يعنى ذلك أننا نريد أن نشرح «القصيدة» فالشعر الجيد يستعصى على الشرح، ولا نريد أن ننسى العبارة الجيدة، التى قالها أندريه بریتون عندما قال له أحد الشراح «لقد كان الشاعر يريد أن يقول كذا» فقال له بریتون

1) Voir: Le degre zero de L'écriture. R. Barthes. Paris. 1982 et voir. aussi. Granger. ssai sur La Philosophie du style.

(٢) من ديوان: «مرثية للعمر الجميل»، انظر: ديوان أحمد عبد المعطى حجازى، دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٢، ص ٥٢٥ وما بعدها.

«معذرة ياسيدى : لو كان الشاعر يريد أن يقول هذا لقاله» . لكن القراءة قد يكون منطلقها كما يقول جون لويس جوبير^(١) : التسليم بأن الشعر هو ابتكار لشريحة خاصة في اللغة .

وعلى القارئ أن يوضح القواعد التى اتبعت فى بناء هذه الشريحة ، وأن يكشف جزءا من سر « الشفرة الخاصة التى اتبعت فى بناء القصيدة التى تحكمها (وهو طريق مخالف بالطبع للتفسيرات التاريخية والنفسية والخلقية) ، فقراءة الشعر لا تهدف إلى أن تحدد بما كان يريد أن يقوله الشاعر ولكن إلى تحليل ما تقوله القصيدة ، وهذا اللون من فك الطلاسم يمكن أن يتسرب إلى نفوسنا فى اللاوعى ، أو فى نصف الوعى ، أثناء القراءة « العفوية » الأولى ، لكن علينا أن نصل إلى كشف قناعها من خلال طرح التساؤلات حول وظائف عناصرها اللغوية ، ومن خلال ذلك نستطيع أن نكتشف طريقها الخاصة فى الدلالة . ولنبدأ بوضع نص القصيدة أمام أعيننا ، وترقيم أبياتها ، لكى يسهل لنا ذلك متابعة التحليل^(٢) .

(1) J.L.Jaugert. Le poesie paris 1977. p. 13.

(٢) التزمنا فى تحديد وتوزيع الأبيات على الأسطر بالصورة التى وردت فى الديوان فى الطبعة المشار إليها ، وهو توزيع يحرص الشاعر - كما يقول - على متابعته بنفسه قبل الطبع .

مرثية لاعب سيرك

- ١ - في العالم المملوء أخطاء .
- ٢ - مطالب وحدك ألا تخطئ .
- ٣ - لأن جسمك النحيل .
- ٤ - لو مرة أسرع أو أبطأ .
- ٥ - هوى وغطى الأرض اشلاء .
- ٦ - في أى ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ .
- ٧ - في هذه الليلة أو في غيرها من الليال .
- ٨ - حين يفيض في مصابيح المكان نورها وينطفئ .
- ٩ - ويسحب الناس صياحهم .
- ١٠ - على مقدمك المفروش أضواء .
- * * *
- ١١ - حين تلوح مثل فارس يُجِيل الطرف في مدينته .
- ١٢ - مودعا يطلب ود الناس في صمت نبيل .
- ١٣ - ثم تسير نحو أول الجبال .
- ١٤ - مستقيما مومثا .
- ١٥ - وهم يدقون على إيقاع خطوك الطبول .
- ١٦ - ويملثون الملعب الواسع ضوضاء .
- ١٧ - ثم يقولون ابتدء .
- ١٨ - في أى ليلة تُرى يقبع ذلك الخطأ .
- * * *
- ١٩ - حين يصير الجسم نهب الخوف والمغامرة .
- ٢٠ - وتصبح الأقدام والأذرع أحياء .

- ٢١- تمتد وحدها .
 ٢٢- وتستعيد من قاع المنون نفسها .
 ٢٣- كأن حيات تلوت .
 ٢٤- قططا توحشت . . . سوداء بيضاء .
 ٢٥- تعاركت وافترقت على محيط الدائرة .
 ٢٦- وأنت تبدى فنك المرعب آلاء والآء .
 ٢٧- تستوقف الناس أمام اللحظة المدمرة
 ٢٨- وأنت في منازل الموت تلج . . عابثا مجترقا .
 ٢٩- وأنت تفلت الحبال للحبال .
 ٣٠- تركت ملجأ وما أدركت بعد ملجأ .
 ٣١- فيجمد الرعب على الوجوه لذة ، وإشفاقا ، وإصغاء .
 ٣٢- حتى تعود مستقرا هادئا .
 ٣٣- ترفع كفيك على رأس الملاء .
 ٣٤- في أى ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ .

* * *

٣٥- ممددا تحتك في الظلمة .

٣٦- يجتر انتظاره الثقيل .

* * *

٣٧- كأنه الوحش الخرافي الذى ماروضت كف بشر .

٣٨- فهو جميل .

٣٩- كأنه الطاووس .

٤٠- جذاب كأفعى .

٤١- ورشيق كالنمر .

٤٢- وهو جليل

٤٣- كالأسد الهادئ ساعة الخطر .

* * *

٤٤- وهو مخايل فيبدو نائما .

٤٥- بينا يعد نفسه للوثبة المستعرة . .

٤٦- وهو خفي لا يرى .

- ٤٧ - لكنه تحتك يعلك الحجر .
٤٨ - منتظرا سقطتك المنتظرة .
٤٩ - في لحظة تغفل فيها عن حساب الخطو .
٥٠ - أو تفقد فيها حكمة المبادرة .
٥١ - اذ تعرض الذكري .
٥٢ - تغطي عريها المفاجئا .

* * *

- ٥٣ - وحيدة معتذرة .
٥٤ - أو يقف الزهو على رأسك طيرا .
٥٥ - شاربا ممتلئا .
٥٦ - منتشيا بالصمت ، مذهولا عن الأرجوحة المنحدرة .
٥٧ - حين تدور الدائرة .
٥٨ - تنبض تحتك الحبال مثلما أنبض رام وتره .

* * *

- ٥٩ - تنغرس الصرخة في الليل .
٦٠ - كما طوّح لص خنجره .

* * *

- ٦١ - حين تدور الدائرة .
٦٢ - يرتبك الضوء على الجسم المهيض المرتطم .
٦٣ - على الذراع المتهدل الكسير والقدم .
٦٤ - وتبتسم .
٦٥ - كأنها عرفت أشياء .
٦٦ - وصدقت النبأ .

إن العنوان الذى تحمله القصيدة يضعنا على عتبة اللحظة الشعرية التى تثيرها فينا وهو فى الوقت ذاته يعطى ترنيمة أولى لنغم سوف يمتد على طول القصيدة، وذلك هو نغم «التناقض والصراع»، فنحن هنا مع «مرثية» وهى كلمة يثير مدلولها المباشر فى النفس، الموت والسلب وانعدام الحركة لكننا مع مرثية «لاعب» وهى كلمة تثير فى النفس عكس ما تثيره الكلمة الأولى فهى رمز للحياة والحركة والإيجاب لكنه لاعب «سيرك» وتلك هى الأرض التى يتم عليها التقاء المتضادين وهى مهياة لذلك من خلال «الفن» ففى كل ليلة عندما تتم على أرض المخاطرة لحظة اقتراب من شبح الموت، يتزايد الشعور بالخوف حتى مداه، وعندما يتولد من هذه اللحظة لحظة «نجاة» تتم فرحة بالميلاد الجديد، دائرة التناقض إذن تضيق وتنفجر كل مساء ولسوف نرى سبل الصراع المستمر الفنى بين الضيق والانفراج، وكيف تأتى لحظة الفجوة التى يطل منها الشبح الكامن، والمهم أن نرى كيف استطاع الشعر بناء لحظته فنيا ولغويا من خلال هذا الصراع.

يقول الشاعر التشيكى كارل سايبنا^(١): «إن التناغم يولد من التناقض والعالم كله يتكون من عناصر متعارضة، وكذلك الشعر. والشعر الحقيقى يعيد صياغة العالم بطريقة جوهرية ومدوية، يتم فيها ميلاد الأسرار من خلال التقاء المتناقضات». وهذا القول ينطبق كثيرا على ما نحن بصده. بل ينطبق على نغمة تشيع فى كثير من قصائد حجازى ولاننسى أن عنوان الديوان الذى وردت فيه هذه القصيدة، هو «مرثية العمر الجميل» وهو يحمل نفس البعد الذى أشرنا إليه.

تبدأ القصيدة بمقطع خماسى يرسم الدائرة العامة التى تتحرك فيها ويشى من خلال «النبوءة» اللغوية، باتجاه الريح فيها، فالمقطع يتكون من جملتين كبيرتين، أولاهما جملة خبرية تقريرية، والثانية جملة شرطية، والجملة الخبرية تحدد دوائر الخطأ المتعددة ودائرة الصواب الوحيدة المحتملة، وهى حين ترسم الدائرة الأولى تجعلها عن طريق الصفة «المملوء» شديدة الاتساع وحين ترسم الدائرة الثانية تجعلها عن طريق الحال «وحدك»

(١) من شعراء القرن التاسع عشر، والنص الوارد هنا مقتبس من كتاب «رومان جاكوبسون» «ثمانى قضايا شعرية».

R. Jakobson. huit questions Poétiques Paris 1977. P 31.

شديدة الضيق والإحكام ، وتعطى نبوءة أولى بصعوبة المدى : ثم تأتى الجملة الشرطية لكى تعلق من خلال « المنطق الشعري » ما أوحى به الجملة الأولى ، ولنتأمل البناء الداخلى لهذه الجملة من خلال أدواتها الأولى ، الفعل والجزاء ، القرار والجواب الحركة ومقابلها ، الصراع بين « الحركة » فى الجسد ، انعدام الحركة فى الموت ، وحركة الجسد تكبلها دائرة مغلقة يعبر عنها الشعر بوسائله ، فهناك الصفة « النحيل » : « لأن جسمك النحيل » وهى تشى بضعف المقاومة ، ثم هنالك الظرف « مرة » وهو يشى بشدة ضيق الدائرة ، ثم هنالك الفعلان المتناقضان « أسرع أو أبطأ » وهما يوحيان بإغلاق المنافذ فى كل الاتجاهات وبانعدام المفرثم تأتى جملة الجواب المسترسلة فى مقابل هذا كله : « هوى وغطى الأرض أشلاء » ، لكى تضع فى مقابل الدائرة الضيقة المغلقة ، دائرة لا نهاية لاتساعها « الأرض » ولكى تضع فى مقابل المفرد المتوحد « الجسم النحيل » الجمع المتعدد الممزق « أشلاء » ، ولنعد مرة أخرى إلى ذلك التوازن الدقيق الذى يتم على مستوى « الحدث » بين فعل الشرط الخاطف ، وفعل الجزاء المسترسل الممدود ، فالكارثة سوف تحدث من خلال الفعل « أسرع » أو « أبطأ » من خلال أحد الفعلين لا كليهما ، والجزاء سوف يكون « هوى وغطى الأرض أشلاء » أى من خلال أربع وحدات صوتية متتالية ، وكأننا بإزاء تفجير مروع يكفى لحدوث فعله أن تضغط على « الزر » للحظة واحدة ، ولكن عليك أن تتوقع أن يستمر دوى الانفجار وأصدائه وأصداء أصدائه إلى أمد بعيد ، وكأننا كذلك بين لحظة النظام المحكم المتوحد المهيمن فى حياة الجسد ، ولحظة الفوضى والتمزق والوقوع فى الهاوية فى الجانب الآخر ومن هذا المنطلق يمكن أن يمتد المعنى الشعري فى نفوسنا ، بل وينبغى له أن يمتد خارج اللحظة الخاصة التى كونته — لكى يقترب من جوهر الصراع بين التماسك والاضمحلال ، بين الهيمنة والتسيب ، بين الوجود بالمعنى الفلسفى والشعري والعدم حتى وإن كان وجودا فى شكل الأشلاء .

إذا كانت الخماسة الأولى فى القصيدة قد طرحت فكرة احتمال الحدث وحددت من خلال الدوائر المتقابلة ، وعناصر السلب والإيجاب اتجاه الرياح ، فإنها لم تكن بحاجة إلى حسم نثرى لكى تنتهى إلى نتيجة « واضحة » وهى أن الجسد النحيل يتحرك فى اتجاه الهاوية ، ولكن الخماسة الثانية (٦ - ١٠) تبنى على هذه النتيجة الصامتة الناطقة ، فالقطع لم يعد يطرح احتمالية الحدث ، ولكنه يُعنى بتحديد زمانه ومكانه .

فى أى ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ .

والتكنيك الذى تلجأ إليه القصيدة فى تحديد الزمان تكنيك دقيق يقترب من لحظة الخطر

ويبتعد عنها في دقة ، فالجملة الاستفهامية الأولى قدمت عنصرا مجهولا وعنصرا معلوما فالزمان مجهول (في أى ليلة ؟) لكن الذى سيقع فيه معلوم (ذلك الخطأ) ولنلاحظ أولا أن تكنيك الصراع بين المتناقضات (المجهول المعلوم) مائل معنا هنا ولنلاحظ ثانيا ، أن نبض التوتر يزداد من خلال إطلال عنصر المعلوم (الخطأ) برأسه ويبقى البعد الزمانى صامتا فى هذه اللقطة ، لكن البيت الثانى (رقم ٧) ما إن يفتح حتى تقترب « الكاميرا » من العنصر المجهول اقترابا مفاجئا وشديدا : « فى هذه الليلة » . ومن خلال اسم الإشارة للقريب نحس أن الدائرة قد اكتملت بعنصرين معلومين ، لكن القصيدة لا تريد الآن للحدث أن يبلغ ذروته وهى تُصعّد فحسب من خلال صدمة مفاجئة درجة الشعور ثم لا تلبث فى الجزء الثانى من البيت أن ترحى هذه المشاعر « أو فى غيرها من الليال » فتعود بنا من حيث تحديد الزمان إلى لحظة الصراع بين المعلوم والمجهول ، ثم يبدأ تحديد المكان ووصف الديكور المحيط به بدءا من البيت الثامن (حين يفيض فى مصابيح المكان نورها وتنطفئ ويسحب الناس صياحهم ، على مقدمك المفروش أضواء) .

ومع أن المكان يبدو للوهلة الأولى مسرحا للعب وهو من هذه الزاوية يمثل جانب الحركة والوجود والإيجاب والحياة فإننا نستطيع أن نلمح من خلال الوسائل اللغوية كيف يتسرب إليه الموت والعدم من خلال التراكيب والكلمات ، وكيف يستمر الصراع قائما بين المحورين الرئيسيين فى القصيدة ، فما تكاد الصورة تعطى للمكان طابع المصابيح وهى رمز الضوء والإيجاب حتى تجعل على جانبها فعلين يتصارعان ، يفيض (رمز الحياة) وتنطفئ (رمز الموت) ثم ما تكاد الصورة التالية ، تعبر عن النشوى والإعجاب ووهج استقبال الناس للاعب فى مسرحه ، حتى ترسم هذه النشوى فى شكل جنائزى يتسرب فيه من خلال اللاوعى الفعل « صاح » وهو فعل يستعمل فى الجزع من الموت ، ثم هو صياح يسحب على مقدم اللاعب ويغطيه ، وهو من خلال هذه الصورة يذكر بالملاءة التى تسحب على الجسد المسجى وتغطيه : « ويسحب الناس صياحهم على مقدمك المفروش أضواء » .

إن رائحة الموت تفوح من هذه الخماسية مع أنها ترسم فرحة الاستقبال ، لكن دائرتها تظل مع ذلك مفتوحة ، فإذا كانت قد افتتحت بكلمة « ليلة » رمزا للظلام والسلب فإنها اختتمت بكلمة « أضواء » رمز الوجود والإيجاب لكى يظل الصراع قائما .

مرة أخرى تلوح قضية الزمان فى بداية المقطع الثالث (من ١١ إلى ١٨) وهو ليس مقطعا خماسيا مثل المقطعين السابقين ، لقد بدأ المقطع بالظرف (حين) فى البيت الحادى عشر ، وهو بدء يربط المقطع بدائرة المجهول التى كانت قد أغلقت ثم أعيد فتحها فى المقطع

السابق، فهذا الظرف، كان قد ورد في البيت الثامن (حين يفيض في مصابيح المكان نورها وينطفئ) وكان بدوره في هذا البيت يحيل على ظرف مكان آخر في البيت السابع « في هذه الليلة أو في غيرها من الليال » . وهو الظرف الذى أشرنا من قبل إلى دوره في الاقتراب من العنصر المجهول ثم الابتعاد عنه ، لكن علينا أن نلاحظ أن الظرف هنا يلعب على درجة من درجات سلم الحدث تختلف عن درجة الظرف الذى ورد في المقطع السابق ، ويمكن أن يتضح ذلك من خلال رصد شبكة العلاقات بينه وبين الوسائل اللغوية الأخرى في المقطعين والضمائر منها على نحو خاص ، ففي المقطع السابق يتصل الظرف بالأشياء أولا (حين يفيض . . نورها) ثم بالآخرين (ويسحب الناس) لكنه لا يتصل بالفارس بطل الحدث نفسه ، وكأن دائرة الزمان كانت تعد على حدة ، لكن الظرف في هذا المقطع يتصل مباشرة بالبطل (حين تلوح) وكأنه من خلال ذلك يحدث الربط بين الزمان (الذى مازال مجهولا) وبين البطل (الذى أصبح معروفا) ومن خلال هذا ندخل في دائرة أخرى من دوائر الصراع بين المجهول والمعلوم ، ثم يبدأ مشهد العودة للمكان ، وعلى نفس النحو الذى تطور به مشهد الزمان في هذا المقطع بالقياس إلى سابقه ، يتطور مشهد المكان أيضا في خط مواز، لقد كان هم القصيدة في المشهد السابق رصد (المكان - المسرح) لكنها في هذا المقطع ترصد (المكان - البطل) و (المكان - الحركة) أيضا ، ولسوف يظل التكنيك الرئيسى وهو تكنيك الصراع ماثلا في هذا المقطع ، فالمحوران المتصارعان يحاول كل منهما أن يشد خيوط الحدث نحوه ، ولا يعنى اختفاؤه عن الضوء لحظة أن الخيط قد أفلت من يده حتى تأتى لحظة القمة الفنية التى تسعى القصيدة إليها ، ويتمثل هذا الصراع هنا من خلال الصورة (مثل فارس يحيل الطرف في مدينته) فالمكان الذى يضيئ في الواقع وتكاد دائرته تغلق ، يقابله في الصورة « مدينة » واسعة ، وهذه المدينة من خلال عنصر الإضافة (مدينته) تهب الملكية الواسعة لفارس على وشك أن يفقد كل شئ فتحدث الإضافة بدورها من خلال التقابل بين التملك المتخيل والفقد الوشيك الوقوع ، تحدث نغمة أخرى من نغمات الصراع . ويظهر الصراع كذلك من خلال الفعل ، فالفعلان المتقابلان في بداية المقطع واللذان يربط بينهما أداة التشبيه « مثل » يعبر أحدهما عن اللحظة الخاطفة « تلوح » بينما يعبر الثانى عن اللحظة المتأنية « يحيل » : « حين تلوح مثل فارس يحيل الطرف في مدينته » ومن خلال هذا اللعب بجوهر الزمن يختل المقياس الخارجى له ، كما اختل المقياس الخارجى للمكان من خلال ربط المسرح المحدود بالمدينة الواسعة ، وتجتاز بنا القصيدة مع هذا الاختلال ومن خلاله التخوم الخارجية للزمان والمكان العاديين لكى تنقلنا إلى قلب الحديث متلفعا بهما وبجردها عنهما في آن واحد ، ثم تأتى قمة المفارقة في ذلك المشهد الذى يلتقى فيه

الفارس مع الآخرين لكى (يطلب) فيه ودهم ، لكنه يطلبه فى (صمت) نبيل .

من خلال هذا المشهد الأخير يحدث الاتصال بين الفارس (الشخص الأول) والناس (الشخص الثانى) وهما طرفا الحضور فى شبكة علاقات الضباط فى المتكلم والمخاطب ، وهما من هذه الزاوية يمثلان محورا يقابل محور (الشخص الثالث) الذى يعبر عنه ضمير الغائب ، وهو حتى هذه اللحظة يبدو غائبا عن مسرح الأحداث ، لكنه فجأة وبلا مقدمات ، وحتى بلا مرجع للضباط، يظهر فى الأبيات (١٥ ، ١٦ ، ١٧) :

(وهم يدقون على إيقاع خطوك الطبول

ويمثلون الملعب الواسع ضوضاء

ثم يقولون ابتدئ) .

من هم هؤلاء الـ (هم) ؟ وكيف اندسوا فى لحظة الود الصامت النبيل بين الفارس وجمهوره؟ هذه اللحظة التى كانت قد هدأت فيها نغمة التوتر ، إنهم يجيئون لكى يرتفع النبض من جديد ، وليس من المصادفة أنهم يجيئون ومعهم إيقاع دق الطبول السريع الصاخب لتزداد معهم سرعة الحدث ، ولكن علينا الآن أن نتبين كيف التحم هذا الجسد الغريب المتمثل فى (هم) بأبطال الحدث الرئيسى؟ وكيف استطاع أن يتسلل خفية إلى مركز التأثير، وأن يوجه من خلال ذلك سير الأحداث نحو الهاوية؟ . إن تكنيك القصيدة يرسم ذلك الالتحام فى ثلاث صور متتالية ، تمثل فى الواقع ثلاث درجات خفية متصاعدة يتحقق خلالها الهدف .

(أ) فى الصورة الأولى يظهرون تابعين للبطل يدقون الطبول ، ولكن على إيقاع خطوه هو (وهم يدقون على إيقاع خطوك الطبول) .

(ب) فى الصورة الثانية ، يتقدمون خطوة للأمام ، فيستقلون عن البطل أو يوازونه : (ويمثلون الملعب الواسع ضوضاء) دون إشارة للارتباط به .

(ج) فى الصورة الثالثة ، يتقدمون خطوة أخرى فيسبقونه ويهيمنون عليه وتصبح فى يدهم المبادأة وإصدار الأمر له (ثم يقولون ابتدئ) .

وعندما يصل تطور الحدث إلى هذه الدرجة التى يهيمن فيها ذلك الجسد الغريب تعود القصيدة للتذكير بسؤال الزمان المعلق المجهول : « فى أى ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ) .

يأتى بعد هذا، المقطع الرابع (١٩ - ٣٤) ويمكن أن يسمى «مقطع التحورات» ازدياد الصراع حدة بين الوجود والعدم، ويكمن المفتاح اللغوى للتحورات فى سلسلة من الأفعال ذات الدلالة المعنوية الخاصة، وعندنا منها فى هذا المقطع (يصير، تصبح، تمتد، تستعيد) وهى كلها تنتمى إلى حقل «المحور» بمعناه العام، وهو محور تفرضه اللحظة المتوترة التى آل إليها الصراع، فالموت هذه المرة يقترب، ويظهر باسمه (المنون) للمرة الأولى فى القصيدة، ولكن الحياة بدورها لا تستسلم، ويبدأ الجذب بينهما من خلال الوسائل الفنية، يميل الميزان فى إحدى الصور، فلا تلبث التالية، أن تعيد محاولة التوازن، ثم يختل من جديد، ومع سرعة الاختلال والتوازن تزداد سرعة النبض والتوتر تزداد مشاعرنا طواعية فى يد الشاعر يحركها بإشاراتة الفنية الدقيقة كيف شاء. فى البيت الأول للمقطع تتوازن كفتا الوجود والعدم ومن ثم يصبح الجسم نهبا بين الخوف والمغامرة، وفى البيت التالى ترجح كفة الإيجاب والوجود (فتصبح الأقدام والأذرع، أحياء... تمتد وحدها).

لكن علينا أن نلاحظ أنه رغم الانتصار الظاهر للحياة فانه انتصار خادع، إن الذى أصبح حيا ليس «الجسم النحيل» وليس «الكل» وإنما هو «الجزء» مثالا فى الأقدام والأذرع، وسوف تكون هذه الضربة، التى شطرت الكل إلى أجزاء وجعلت الحياة معلقة بها، بداية الصراع الحاد الذى يقترب شيئا فشيئا من قاع المنون ويحاول الأفلات، ولأن الكل تفتت فى لحظة الصراع هذه، فإن أداة التشبيه «كأن» تأتى هنا على نحو دقيق، فالطرف الآخر من الصورة غير واضح، والقصيدة لم تقل هنا «كأنه» لكى يكون هذا الطرف الآخر هو الجسم «والكل» ولم تقل «كأنها» لكى يكون هذا الطرف الآخر هو الأعضاء و «الأجزاء» ولكنها تركت الصورة معلقة فى هذه اللحظة الرهيبة، ودفعت إلى مسرح الحدث بهذه الكائنات الناعمة المخيفة فى آن واحد، الحيات المتلوية، والقطط المتوحشة، ولنلاحظ مرة أخرى تولد الصراع من خلال المتناقضات فالقطط سوداء، بيضاء دون وجود حرف عطف بين الصفتين، والدائرة يحدث فيها التماس والانغلاق من خلال التعارك، ثم يحدث التباعد والانفتاح من خلال الافتراق (تعاركت وافترقت على محيط الدائرة).

فى هذه الجولة الأولى من الصراع الحاد، اختفى «الكل» رمز التماسك والحياة أمام رعب الفناء، وبدا الجزء فى محاولات للتماسك والبقاء لكن هذا «الكل» يدرك جيدا، أن الأمل - إن وجد - لن يكون إلا من خلال الوحدة، ومن هنا فان صوت الشاعر يبدو فى هذه اللحظة الدقيقة لكى ينطق بالضمير (أنت) رمز الكل المتوحد متصلا أو منفصلا،

أحدى عشرة مرة متوالية فى ثمانية أبيات فقط (من ٢٦ إلى ٣٣) وكأنه ينفخ فيه نفس الحياة الأخير:

وأنت تبدى فنك المربع آلاء والاء .
تستوقف الناس أمام اللحظة المدمرة .
وأنت فى منازل الموت تلج عابثا مجترئا .
وأنت تفلت الحبال للحبال .
تركت ملجأ وما أدركت بعد ملجأ . . . إلخ .

ويلاحظ هنا أن قمة التوتر جاءت فى البيت الحادى والثلاثين ، وهو البيت الوحيد فى هذا المقطع الذى خلا من ضمير مباشر يتصل بالبطل :

فيحمد الرعب على الوجوه لذة وإصغاء .

لكن ذلك الانتشاء المؤقت لا يلبث أن يطفئه ذلك الصوت الرتيب الذى يتردد على مدار القصيدة ، وكأنه البندول الذى يذكر بحركة الزمن ، وبأن الأمر لا يعدو أن يكون تحديد نقطة زمنية مجهولة لمصير محتوم :

فى أى ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ ؟

لقد تجسد طرف من أطراف الصراع فى المقطع السابق ، بقواه ونقاط ضعفه ، وناور قوة مجهولة له بكل ما يملك ، حتى أفلت من قاع المنون مرة ، نجح فى أن يعيد التوازن - أو هكذا بدا له - من خلال تجسيد الأجزاء فى « كل » واحد ، عبر عنه الضميران المتصل والمنفصل إحدى عشرة مرة متتالية ، ولكن : هل يفلت « الكل » نفسه من دائرة العدم ؟ أفلا يمكن أن يكون التجسد فى ذاته مدعاة لسهولة تحديد الهدف أمام سهم العدو المجهول ، والوحش الخرافى ؟ لكن هذا الوحش الخرافى مازال مجردا حتى الآن وإذا كان المقطع السابق قد أعطى التجسيد للطرف الأول من أطراف الصراع (اللاعب) فإن المقطع الثانى (الأبيات من ٣٧ إلى ٤٨) يعطى التجسيد والتحديد للطرف الثانى من أطراف الصراع (الموت) .

ولكن كيف يجسد الشاعر الموت ، وهو قمة المجردات ؟ وما هى الوسائل الفنية التى يلجأ إليها لإبراز صورة مجسدة تعادل صورة الطرف الأول من الصراع (اللاعب) وهو مجسد بطبيعته ؟ إن أول ما يلاحظ على هذا المقطع هو شيوع الصورة الحسية فيه شيوعا واضحا بالقياس إلى المقاطع السابقة ، فمعنا فى هذا المقطع صور الطاووس والأفعى والنمر والأسد ،

وهى صور يقابلها فى تجسيد الطرف الآخر صورتان حسيّتان فقط ، الحيات والقطط ويلاحظ عند إجراء المقارنة أن صورة واحدة تشترك بين الطرفين هى صورة الأفعى هنا والحيات هنا ، وإن صورة أخرى هنا تتقارب مع مثيلتها هناك ، وهى صورة القط مقارنة بالنمر مع الفرق الشاسع فى القوة وتبقى صورة الطاووس ملك الجو ، والأسد ملك الأرض قوتين زائدتين هنا لا يعادلها شىء فى ميدان الصراع ومن خلال تقابل الصور وحده ينبئ التكنيك الفنى عن الميل الرهيب لميزان الرعب فى صالح الموت والفناء .

لكن تكنيك الصراع الذى تبتته القصيدة على امتدادها لا يدعنا نسلم للفناء بالسيطرة على الميدان حتى فى لحظات تفوقه الواضحة ، فهناك أولا ظرف المكان الخادع « تحت » وهو يوحى بالهيمنة والسيطرة وقد ورد فى هذا المقطع مرتين (فى البيتين ٣٥ ، ٤٧) وحصر بين مجيئه هنا وهناك صور تجسيد الفناء ، وهذا الوحش عندما يكون (تحت) اللاعب يعطى الإحساس بفوقية اللاعب الآخر وتسجيل نقطة إيجاب له ، لكن هذه الفوقية لا تلبث أن تسلبها القيمة نقطة سلب أخرى متمثلة فى (الظلمة) التى حلت محل الضوء الذى فرش عند مجيء اللاعب فى الخامسة الثانية ، ثم تأتى مجموعة من الصفات لكى تذكى ذلك الصراع بين الإيجاب والسلب ، ويلاحظ على هذه الصفات بدورها أنها تتوزع بين طائفتين ، صفات حسية ، وصفات معنوية وإلى الطائفة الأولى تنتمى صفات جميل ، جذاب ، رشيق ، وإلى الطائفة الثانية تنتمى صفات ، جليل ، مختل ، خفى ، ولسنا بحاجة إلى الإشارة إلى التعادل والتوازن بين الطائفتين على المستوى الكمى .

لكن الصفة تلعب دورا دقيقا فى بناء لغة الشعر بصفة عامة ^(١) ، وهذا الدور يختلف عن المهمة النحوية التقليدية للصفة فى بناء الأسلوب الثرى من حيث قيامها بتوضيح الموصوف ، ثم من حيث وجود علاقة الجزء بالكل بينها وبين الموصوف فالصفة فى الشعر ليس من الضرورى أن تكون توضيحية ولا أن تتحقق فيها العلاقة الجزئية ثم إن وظيفتها تختلف باختلاف موقعها فى التركيب النحوى ، فقد تكون الصفة خبرا كما هو الشأن هنا فى الأبيات ٣٨ ، ٤٠ ، ٤٢ ، ٤٤ ، ٤٦ ، وقد تكون الصفة نعتا كما هو الشأن فى الأبيات ٣٧ ، ٤٣ ، ٤٥ ، ٤٨ ، وهى من خلال ذلك كله قد تبدو ضرورية لتصور المعنى الأساسى للجملة فى الطائفة الخبرية على نحو خاص بحيث لا يتصور فى غيابها ، وقد يبدو متصورا

(١) حول دور الصفة فى اللغة الشعرية ، انظر كتاب : بناء لغة الشعر تأليف جون كوين ، ترجمة د . أحمد درويش ، القاهرة - مكتبة الزهراء ١٩٨٥ (الطبعة الثالثة : دار المعارف ١٩٩٤) . (الباب الرابع) .

وإن كان ناقصا حين تغيب بعض الصفات الأخرى في الطائفة الثانية، ونستطيع أن نتخيل البيت ٤٥ (يعد نفسه للوثبة المستعرة) لو حذفنا الصفة وتصورنا الجملة دونها، وقد يكون التصاق الصفة أقل ، كما هو الشأن في البيت ٤٨ (منتظرا سقطتك المنتظرة) حيث لا يؤثر غيابها كثيرا على المعنى .

لكننا لا نريد أن نقف طويلا أمام الصفة هنا من هذه الزاوية المغربية مادامنا قد اخترنا لهذا البحث نغمة أساسية تدور حول « الصراع المحكم» في هذه القصيدة ونود هنا أن نكتفى بالإشارة إلى الدور الذى تلعبه الصفة في هذا المقطع من هذه الزاوية .

إن دور الصفة في الصراع هنا يتمثل في وقوفها وسطا بين محورى السلب والإيجاب ، تستقبل عمق المعنى الرئيسى فتوزع تأثيره على لحظات التوتر والهدوء بقدر يخدم درجة الحرارة الخاصة التى تحافظ عليها القصيدة في هذه المرحلة ، فالوحش الذى يأخذ صفة أولى هى الخرافى والذى يتحدد له من خلال اسمه وصفته معنى سلبى مخيف لا تلبث الصفة الثانية التى تلحق به من خلال الجملة الخبرية (فهو جميل) أن تعطى له معنى إيجابيا يصارع المعنى السلبى الأول ، وقد يكمن ذلك الصراع داخل الصفة ذاتها أو من خلال النسبة بينها وبين الموصوف ، فالأفعى جذابة وهى صفة إيجاب خادعة . فالصفة الأساسية المسكوت عنها أنها سامة — والنمر الرشيق غادر ، والأسد الجليل قاتل وهكذا فما تكاد الصفة تعطى حتى تسلب وما تكاد تهدئ حتى توتر وما تكاد تذكر بقيم الحركة والحياة حتى تلفها بقيم السكون والموت .

ما بين طرفى المكان فى المقطع السابق (عمدا تحتك فى الظلمة تحتك يعلك الحجر) تحدت صعوبة المواجهة بين خصمين عنيدين واتضح من خلال الصفة والصورة والبناء الشعرى وجهة الصراع الحتمية ، وبقي الآن أن نتحدد (اللحظة) التى تسدد فيها الطعنة . و اللحظة عودة إلى عنصر الزمان المجهول . . لكنه هذه المرة ليس عودة من خلال كلمة) الليلة فى البيت ٦ أو الليالى فى البيت ٧ أو حين فى الأبيات ٦ ، ٨ ، ١١ ، ١٩ ولكن من خلال لحظة (فى لحظة تغفل فيها عن حساب الخطو ٤٩) لقد ضافت الدائرة حتى فى مجال الزمن وكان الصراع فى المقاطع السابقة قد أشار إلى نقطة الضعف التى قد ينفذ منها السهم ، إنها نقطة تمزق الكل وتحوله إلى أجزاء وهى النقطة التى كانت قد اقتربت بالبطل من قاع المنون فى إحدى مراحل الصراع ، ولسوف تظهر مرة أخرى ، سوف يفتت الخطو (البيت ٤٩) وسوف يتشتت الخاطر (إذ تعرض الذكرى تغطى عريها المفاجئا) وسوف يختل التوازن ، وفى هذه اللحظة سوف تدور الدائرة ، هذه الدائرة التى كانت من قبل تغلق وتفتح (تعاركت وافترت على محيط الدائرة) وسوف يربط هذا التعبير « تدور الدائرة»

والذى يتكرر مرتين في هذا المقطع ، سوف يربط الدائرة الفلسفية المجردة التى كانت محور الصراع على امتداد القصيدة ، سوف يربطها بالمخزون التراثى فى ذهن الجماعة عن « دارت الدائرة عليه » وإذا كان الشكل الدائرى الفلسفى قد انغلق ، فإن الخط المستقيم الفلسفى أيضا الممثل فى الحبال سوف ينصرم (تنبض تحتك الحبال مثلما أنبض رام وتره) وحين ينبض الرامى الوتر فليس الحبل وحده هو الذى ينقطع ، ولكن السهم يخرج من مكمنه لينهى الصراع المتوتر على مدى ستين بيتا مليئة بالفن والدقة والجودة .

إن المشهد الختامى الذى نفتح أعيننا عليه (الأبيات ٦١ - ٦٦) يقودنا مرة أخرى إلى المكان بعد أن بلغ صراع « الزمان » مداه ، لكى نقف على بقايا المعركة وآثار الصراع وهذا سوف نجد أصداء العناصر التى أدارت محور الصراع على طول القصيدة ، فالضوء الذى ولا نشوان فى المفتح ، وهددته ظلمة الليالى خلال الصراع ، لن يختفى حتى بعد أن يحس الصراع ولكنه فقط سوف (يرتبك الضوء على الجسم المهيب المرتطم) والجزء الذى صار مع الكل فى لحظات الذروة ، سوف يبقى لكى يتلقى أثار الضوء المحطم (على الذراع المهذل الكسير والقدم) لكن « الكل » الذى ظننا أنه صرع ، يعود بعد الفناء محتفظا ببقية من أكثر العناصر خلودا فى هذا الصراع عنصر الضوء ، حين يختزن « ابتسامة » مضبوطة على الشفاه ، وحينما يبدو وكأنه وحده هو الذى « عرف الأشياء » و« صدق النبأ » إن ذلك الانقلاب المفاجئ فى المشهد الختامى ، يذهب بفلسفة القصيدة كلها إلى مدى بعيد وإلى آفاق غير محدودة ، فليست نتيجة الصراع بين عناصر الإيجاب وعناصر السلب فى الكون المحيط ، هى غلبة عناصر السلب بأسلحتها المختلفة المتعددة كما يبدو فى ظاهر الأمر ولكن نتيجة الصراع هى البقاء لعناصر الخلود فى الكون : « الضوء » و« المعرفة » حتى وإن تحطمت مظاهر الحركة العارضة .

هل هو لون من التفاؤل تخلص إليه القصيدة من خلال بنائها الفنى المتشابه ؟ أو يكون ، ولكنه ليس تفاؤلا ساذجا ولا بسيطا ولا فجائلا ولا كاملا . . إنه لون من الجمال الشاحب والمتعة الظامئة كتماثيل الإغريق القديمة حين يبدو الجسد يتفجر جمالا ولكن مبتور الذراعين ، ولون من الاقتراب من جوهر حقيقة الكون ، وهو اقتراب كان لأبد لكى تحملنا القصيدة إليه أن تمر بنا خلال غابات مكثفة وبحار عميقة وطبقات من الهواء نعهدها خلال لحظات استرخائنا ، ودرجة من سرعة الإيقاع تختلف عن درجة إيقاع « الحى اليومية » ، وكل ذلك كان لأبد أن يفرض درجة من درجات التعبير ، تختلف عن تعبير الفة العادى أو المسترخى أو حتى المنطقى المحكم ، ودرجة من السرعة والإيقاع فى ذلك التعبير تناسب هدف الرحلة ومناخها ، ولم يكن ذلك كله ممكنا إلا من خلال ذلك « الصراع المحكم » فى لغة القصيدة والذى حاولنا أن نقف على بعض أسرارها فى هذا الحديث .

البصح الثاني

الشعر والحوار الخلاق مع الطبيعة

محمود حسن إسماعيل

في اليوم الثاني من شهر يوليو عام ١٩١٠ ولد محمود حسن إسماعيل في قرية (النخيلة) على شاطئ النيل بمنطقة أسيوط في صعيد مصر . وفي شهر إبريل عام ١٩٧٧ لفظ شاعر العربية الكبير أنفاسه الأخيرة . بمدينة الكويت على شاطئ الخليج العربي . وخلال هذه الرحلة قدر لهذا الفنان المتفرد أن يترك بصماته لا على تاريخ تطور الشعر في عصرنا وحده وإنما على تاريخ التطور العام لأعرق فن عرفته العربية . ولم تكن حياة هذا الشاعر هادئة ولا مستقرة ولم تعرف أحاسيسه بلادة السكون وإنما ظل في دهشة مستمرة من هذا العالم وفي تأمل مستمر لقوى الطبيعة من حوله . وفي غزو أبدى لأسرار الكون . تراه فتحس أن روح الفن في قمص دائم له وأنه يفتش دائما عن شيء ما بعينه الحائرتين اللتين لاتستقران إلا قليلا . وشعر رأسه النافر المتحفز وصمته الطويل . وتسمعه فتحس بأن في كلماته وصوره قوى سحرية توظف الأشياء من نومها الطويل وتبعثها حية أمام عينيك .

ولعل تجربته الخاصة في النشأة والتكوين العلمي تفسر جزءا من غرابة سلوكه وشعره معا . فهذا الشاعر لم يتلق في البدء تعليمه في مدرسة نظامية ولم يعيش حياته الأولى في وسط مدينة ولا حتى في وسط قرية . وإنما قدر له أن يعيش في (الكوخ) الذي أعطاه اسم ديوانه الأول : (أغاني الكوخ) والذي صدر في عام ١٩٣٤ . كان هذا الكوخ يوجد في منطقة بعيدة عن القرية تستقر فيه الأسرة غالب فصول العام . وتمارس من خلال الحياة فيه رعاية الزرع وتربية الماشية وعندما أصبح محمود حسن إسماعيل فتى ، بعد تعلم القراءة والكتابة في مكتب القرية وفي مدرستها الأولية ، انضم إلى أسرته في الكوخ لكي يقوم بدوره كاملا في زراعة الأرض ورعاية الماشية . وكان من الطبيعي أن يقف تعليمه عند هذه المرحلة ، لكنه ثابر وواصل من مقره البعيد . يحمل كتب المقررات الدراسية في بداية العام ويقيد اسمه

بالانتساب في المدرسة الثانوية ، ولايربطه بعالم الثقافة والأدب إلا خيط واه يتمثل في مصادفة طريفة .

كان (كوخ) الأسرة يوجد على الطريق الذي يؤدي إلى القصر الريفى لفريد باشا وهو واحد من كبار ملاك الأراضي الزراعية في صعيد مصر لذلك العصر وكان خادماً الباشا يذهب إلى المدينة كل صباح ليحمل إلى الباشا - فيما يحمل - الجرائد اليومية ، وتعرف محمود حسن إسماعيل على ذلك الخادم الذي كان يستريح في الكوخ قليلاً في طريق عودته بالقدر الذي يستطيع فيه الشاعر الظامئ أن يلتهم ما تكتبه صحف ذلك العصر من أخبار الأدب ، ويتوقف على نحو خاص عند الملحق الأسبوعي لجريدة (البلاغ) والذي كان ينشر روائع الإنتاج والدراسات الأدبية لشعراء العصر وكتابه ويطلب من الخادم أن يبقى هذا الملحق عنده يوماً أو بعض يوم فالباشا لا يهتم بقصائد الشعر وشيئاً فشيئاً تصبح هذه الصحيفة الأسبوعية المدرسة الأدبية التي يتربى فيها محمود حسن إسماعيل طوال فترة دراسته الانتسابية والتي انتهت بحصوله على شهادة البكالوريا (نظام تجهيزية دار العلوم) عام ١٩٣٢ .

خلال هذه الفترة الخصبة كان محمود حسن إسماعيل قد مارس تجربة مزدوجة . مارس تجربة تعليم نفسه تعليماً ذاتياً واستغل القدر القليل الذي أتيح له من صحف الأدب استغلالاً طيباً . وهو في هذا يذكر من بعض الزوايا بمعاصره الشاعر والكاتب الكبير عباس محمود العقاد ، الذي لم يقطع في سلم التعليم الرسمي إلا سنوات المرحلة الابتدائية ومع ذلك عد لضخامة وعمق معرفته وغزارة إنتاجه آخر الكتاب الموسوعيين في الفكر العربى ، وتجربة محمود حسن إسماعيل تذكر كذلك بالتجربة الطريفة في التعليم الذاتى التي عاشها ورواها الشاعر الفرنسى الكبير لويس اراجون والذي أخفقت خطاه في التعليم المدرسى في بداية حياته وبعد أن فقد أهله الأمل فيه . لجأ إلى مرحلة من التأمل الذاتى الصامت في شكل الحروف ودلالاتها ، وقاده ذلك لا إلى تعليم الكلمة فحسب ولكن إلى عشقها والسيطرة عليها أيضاً .

لكن الجانب الآخر من تجربة الكوخ عند محمود حسن إسماعيل تمثل في القدر الهائل الذى تعلمه من (الطبيعة) لقد أطل صحبة الطبيعة الصامته الناطقة على اختلاف لحظات الليل والنهار وتقلب الفصول . ووجد فيها معلماً عظيماً أحسن فهم لغته والاستفادة منها ، حتى أنه يمكن أن يقال إن محمود حسن إسماعيل من أعظم من تأثروا بالطبيعة تأثراً حوارياً خالقاً في تاريخ الشعر العربى ، وهو من هذه الزاوية يذكر بالشاعر الفرنسى الكبير (فكتور

هيجو) الذى كان يقول : (إن حديقة البيت الذى ولدت فيه علمتنى أكثر مما علمتنى بعض الكتب) .

ولتأمل قليلا فى إحدى لوحات الحوار الخلاق بين الشاعر والطبيعة، وهى لوحة تتداخل فيها الأضواء على نحو دقيق، وتتبادل صور الطبيعة والإنسان أماكنها فى « حلول لطيف » تتلاشى من خلاله بعض أجزاء الصورة الأولى شيئا فشيئا، لكى يحل محلها أجزاء من الصورة الثانية، ثم تتعادل فى بعض اللحظات الملامح الذاهبة واللامح الباقية، وتغلب ملامح إحدى الصورتين فى لحظة أخرى، وقد تختفى إحدى الصورتين كلية لكى تحل محلها الأخرى قبل أن تعود إلى الظهور من جديد، وهذا «التكنيك» فى التصوير الشعرى أقرب ما يكون إلى «تكنيك مزج الصور» فى التصوير السينمائى والتليفزيونى، أو إلى «تكنيك تداخل الأصوات» فى المعزوفة الموسيقية، وسنرى كيف استطاع الشاعر أن يحافظ على إيجاء كل صورة حتى فى غيابها وأن يوظف ذلك كله فى خلق مناخ شعرى مكثف .

واللوحة التى نريد أن نتحدث عنها هى قصيدة « جنازة الرق » من ديوان قاب قوسين :
يبدأ الشاعر لوحته بيت افتتاحى :

أنا والكوخ والظلام وليل بجميع الأسرار مُدَّت يداه

وهو بيت يكاد يلخص الصراع، فهو يركز فى البدء على ذات الشاعر « أنا » وهى تبدو فى لحظة حبسية تحدها أسوار مكان ضيق « الكوخ » ولا يتوقف الحبس عند ضيق المكان الذى يحرم الجسد من الحركة وإنما يمتد إلى «الظلام» الذى يمنع البصر من التطلع، وهو ظلام لا مهرب منه حتى لو تحطمت أسوار المكان الضيقة فى الكوخ فهو كلام يحيط به «ليل» . ولنلاحظ أن العناصر الأربعة التى تشكل هذا المفتوح تتداخل كل عنصر منها فى العنصر التالى « فأنا » داخل « الكوخ » والكوخ داخل « الظلام » والظلام جزء من « الليل »، وكأن الشاعر يحكم إغلاق الأسرار داخل بعضها البعض، كما يحكم الساحر فى الأساطير وضع التعاويذ والرقى فى صناديق صغيرة متداخلة ويلقى بها فى قاع سحيق، ومع ذلك الإحكام فى القيود التى يلف بها الشاعر نفسه، والستائر الداكنة التى تحيط بعينيه، فإن الشرط الثانى ينفجر فجأة عن تهاوى كل هذه الأسوار أمام بصيرة الشاعر النافذة، فإذا بها تصل إلى جميع الأسرار، بل إن الليل ذاته هو الذى يمد إليها اليدين :

أنا والكوخ والظلام وليل
وربابى مدنٌ يشرب الليلَ
وعزيف الرياح ركبٌ غريبٌ
وطيورُ الرُّبى بَقِيَّاتُ صَنْجٍ
وعبابُ السكونِ بحرٌ من الضجةِ
يلهو بحيرَتى شاطئاه
بجميع الأسرار مُدَّت يداه
ويُسقى مِن كلِّ لحنٍ دجاها
في دروب الأيام تعوى خطاه
عَصَرَ الليلُ شَذُوهُ ورمَاه
يَلْهُو بِحَيْرَتِي شَاطِئَاه

على هذا النحو يتشكل هذا « المدخل الخماسى » للقصيدة ، فيطور لحظة « اختراق الحجب » التى صورها البيت الأول ، إلى لحظة هيمنة فى البيت الثانى ، حيث لا يتوقف « الشاعر » عند النفاذ إلى الأسرار ، وإنما يقوم بدور إيجابى فعال فى تعديل عناصر الطبيعة ، فربابه يمتص الظلمة (يشرب الليل) ولكنه فى الوقت ذاته « يسقى من الألحان دجاها » فهو عنصر متفاعل مع الليل يمتص ويتمثل ويعطى ، ولا يستسلم أمامه استسلام عناصر الطبيعة الأخرى التى ضمها ذلك المقطع الخماسى : (خطى الرياح التى تعوى ، أو بقايا شذو الطيور التى عصرها الليل ورمها) ، بل إنه يرى فى الأشياء عكس ما يوحى به ظاهرها فهو يرى فى عباب (الكون) بحرا من (الضجة) تتردد حيرته على شطآنه ، بحثا عن نقطة اختراق جديدة وثغرة يتم من خلالها النفاذ إلى الأسرار ، ومن خلال هذا الختام للمقطع الخماسى يبدو الثبات والرضى الذى تمثل فى البيت الأول عندما مد الليل يديه بالأسرار للشاعر وقد تحول إلى حيرة وقلق وديناميكية وبحث دائم عن المجهول على شواطئ بحر السكون والضجيج فى قلب الليل .

من هذه اللوحة الخماسية ، يدلف الشاعر إلى لوحة أخرى ثلاثية :

والدجى ظالمٌ تُجَبَّرُ حتَّى
لم يدغْ فَزْحَةٌ لضوء يراه
دُسَّ فى صدره زمان الحيارى
والمساكينُ بين كَفَيْهِ تَاهُوا
لا شعاعٌ ولا ضمير ضياء
من وراء السوادَ يرنو سناء

وإذا كانت اللوحة الأولى قد جسدت الليل خالصا فى مواجهة الشاعر وعناصر الطبيعة الأخرى ، فإن اللوحة الثانية استخلصت العنصر الثابت فى اللوحة الأولى وهو « الظلام » لتجعل منه مدخلا « لامتزاج الصورة » التى أشرنا إليها ، وهى تحدث ذلك الامتزاج فى انسيابية لا تكاد تحس حين تنتقل من « الظلام » إلى « الظلم » وحين تصاغ الصورة على نحو يمكنها معه العودة إلى أحد المحورين أو كليهما ، وإذا تأملنا فى البناء البلاغى والنحوى للبيت الأول من اللوحة لوجدناه يحمل هذه الازدواجية فى طياته فالتركيب « الدجى ظالم

تجبر» يحتمل أن يكون المسند إليه فيه الدجى الذى أسند إليه الظلم ، أو الظالم المتجبر الذى أسندت إليه الظلمة ، وجمي الصورة فى شكل « التشبيه البليغ » يفتح الباب للازدواج ، ومن خلال هذا الازدواج يمتص الشاعر صفة من الطبيعة فيسندوها إلى الإنسان تمهيدا للاختفاء التدريجي للطبيعة من بؤرة الصورة وإحلال الإنسان محلها ، وإذا كانت اللوحة الأولى قد كادت تخلص لطغيان الليل وامتلاّت بعناصر الطبيعة المستسلمة وصوت الشاعر المقاوم ، ومازجت اللوحة الثانية بين « ظلام » الليل ، و« ظلم » الإنسان ، فإن اللوحة الثالثة وهى تتكون من ستة أبيات قد خلصت لجانب الصورة الثانى وهو الإنسان ، وكادت تختفى فيها عناصر الطبيعة :

هلكت فى ترابه دعوة المظلوم	واخضلّ من بكاهها ثراه
لم تجد قوة لتصعد للغيب	وشلت ، فلم تقلها شفاه
وخطا الناس لا تسير ولكن	نوحها فى الطريق يهذى صدها
تتلاقى جنائزا لم يعد فيها	لوجه الفناء إلا رؤاه
عشش الرق فى دجاها وزنت	عتمة الليل من دواهى أساه
وشكت شية السلاسل حتى	عشق القيد سخطها واشتهاه

إن الانتقال بين اللوحتين ، يتم من خلال مفتاح « التزاوج اللغوى » ، فالدجى ظالم ودعوة المظلوم فى صور اللوحة الثالثة ، ولا شك أن صيغة اسم المفعول فى هذه اللوحة الأخيرة هى التى مهدت الطريق لمجموعة من الصور عن المظلومين ، وتمحورت حول صورتين هما « الكلمة » و« الخطوة » واتسمت كلتاهما بالعجز فالكلمة « لا تصعد » والخطوة « لا تسير » ولأن نوافذ الحركة إلى الأعلى وإلى الأمام قد سدت من خلال انعدام الصعود والسير ، فلم يبق أمام الصور المندفعة بقوة الغليان الداخلى إلا أن تدور حول نفسها ، ومن هنا جاءت معظم صور هذه اللوحة أشبه ما تكون بالزوابع الترابية والرملية أو بالدوامة المائية قد يصعب على العين أن تلتقط خيوطها بدءا ونهاية ولكنها تحس بقوتها وقد تطوى داخلها ، ومن هذا المنطلق فإن العنصر المؤثر فى مثل هذه الصور قد يكمن فى القوة الإيحائية لمفرداتها أكثر مما يكمن فى الدلالة الحرفية لتراكيبها . ويكفى أن تتجمع فى هذا المقطع مفردات مثل : « بكاء ، شاق ، نوح ، يهذى ، جنائز ، الفناء ، الرق ، الدجى ، زنت ، عتمة ، دواهى ، أسى ، السلاسل ، القيد » .

فهذه المفردات الأربع عشرة عندما تتجمع فى ستة أبيات متتالية فلا بد أن تعطيها من

الزخم والإيحاء ما يخلق معه الشعور الذى تسعى القصيدة إليه ، وما يجعل الإحساس بالدوران السريع للزوايا ماثلا حتى وإن تداخلت أطراف بعض الصور كما حدث فى البيتين الثانى عشر والرابع عشر .

مرة أخرى تعود الطبيعة إلى بؤرة الصورة فى اللوحة الرابعة ممزوجة بالإنسان كما حدث فى اللوحة الأولى ، بعد أن رأيناها قد توارت فى اللوحة الثانية واختفت فى اللوحة الثالثة ، والشاعر يختار فى هذه اللوحة الرابعة عناصر متطامنة من الطبيعة تخلع تطامنها على من حولها لكنها فى الوقت نفسه تعكس الصمود والتحمل وطول النفس ، وتعكس فى لحظة واحدة بعد منال الثمرة ، وحلاوة مذاقها حين نصل إليها ، ويحسد الشاعر هذا العنصر الطبيعى فى النخلة وما تستقطبه من عناصر طبيعية وبشرية أخرى فى اللوحة الرابعة ذات الأبيات الخمسة :

لم تفدها ضراعة النخل شيئا	وهو لله قـانـت أوـاه
عبر الدهر فى التبتل والتسييح	يدعو، والريح تذرو دعاه
المظالم حولـه من بنى الفأس	طواهم فى أسره من طواه
عبدوا الأرض من قديم وغنت	بهم الطير والـربى والمياه
وهم ضائعون فى كل حقل	موكب للهوان يخزى رباه

إن عناصر الطبيعة فى اللوحة هنا لا تبدو تزيينا خارجيا ، ولكنها تبدو أداة تعبيرية ، وجزءا من كل ، وخطة فى حركة ، والتقابل مستمر هنا بين عناصر الثبات وعناصر التغير ، وإذا كانت الريح تذرو دائما بدعاء النخيل والصراع بينهما ثابت أزلى والصمود كذلك ، فإن الصور المتغيرة فى ظلال النخيل لبنى الإنسان أو لبنى الفأس ، ينبغى أن تستلهم العزم من الصراع الدائم حولها . والشاعر لا تصل به خطاه إلى هذا الربط الواضح بين العناصر ولعله لا يريد ، ولكنه يستشرف الآفاق فحسب ، ويترك لتشابك العناصر أن تعمل فى النفوس عملها .

يمكن لقارئ القصيدة أن يعتبر اللوحات الأربع السابقة بأبياتها التسعة عشر معزوفة كبرى تصل بالشاعر إلى ما يريد أن يلمسه لمسا مباشرا من الحديث عن واقع الفلاح فى عصره والظلم الذى وقع على كاهله ، وبدايات انفراج الأزمة وسعاداته بها ، وهذا الحديث الذى يضع الشاعر فى قلب الأحداث فى وقتها ، وكان موضوعا لغنائيات مباشرة لغيره من الشعراء ، لم يغر الشاعر بالكشف والتنازل عن أدواته الفنية فى سبيل سرعة الوصول أو سرعة الانتشار ولو أنه قد فعل لتبخرت قصيدته كما تبخرت عشرات القصائد التى قيلت فى نفس

الموضوع وإن لم تقل بنفس الطريقة فقد رها أن تتألق في زمانها فترة ثم تنطفئ لكن محمود حسن إسماعيل حرص على أن ينمى التكنيك الذى أشرنا إليه وألا يكتفى باستخدام الطبيعة كزينة أو «كديكور» خارجى وإنما كأداة تعبيرية ، وهو حين يصل إلى لب هدفه يتخلى قليلا عن صور الطبيعة المكثفة ولكنه يلجأ على الفور إلى صور البلاغة الفنية فيخلق من خلالها « طبيعة خاصة » وينجح في المحافظة على المناخ الذى هياه له جو « الطبيعة القانه » ولنتأمل في المقطع التالى الذى يصور لب قضيته ونرى كيف كثف من استخدام صور « القلب » و« التورية » و« التكرار » و« النمو » و« المقابلة » لى يخلق ذلك المناخ الفنى الذى أشرنا إليه :

ويد تحفن التراب لأخرى	رزقها من ترابها متها
تبذر الحب ثم تسقيه بالدمع	وتبلى عروقها فى صباه
وهو فى صبره يواعد بالقوت	ويقر بالأمانى شذاه
ويجن الحصاد يوما بكفيها	ولم تدر كفها من جناه
رجعت بالفراغ والجوع والحرما	ن من كل ذرة فى حصاه
تجد الرق فى الطريق فإن	همت إلى الخطو عاجلتها عصاه
تجد الرق فى الطريق فإن	خفت إلى النفس حاذرتها الشفاه
تجد الرق فى الهواء فما تنسم	إلا هجير ولظــــــــــــــــاه
ضرب الرق فى الفضاء فلم يبق	فضاء لكــــــــــــــــان فى حماه

إن الشاعر لا يترك المعنى يبرد بين يديه أو يتحول منه إلى التجريد ووسيلته لذلك تكمن فى إيقاظ الصور من موقف لآخر، بدءا من الصورة المجسدة للعمل المتواصل المقدس وهى صورة لا تبرز من خلالها إلا اليد المعروفة تحفى التراب وتبذر الحب يد أخرى ، وشيئا فشيئا على طريقة الازدواج فى الصورة التى أشرنا إليها تحفن حميا الصبا من العروق لتظهر فى صورة أخرى مجاورة وموازنة لها وهى صورة الحب والزرع .

(وتبلى عروقها فى صباه) وكأن الصورتين - اليد والزرع - تحولتا إلى صورتين متداخلتين توزع الظلال عليهما فى لوحة رسام متمكن ، أو تتداخل أضواؤهما فى صورة سينمائية أو تليفزيونية ، وعندما تحين لحظة الحصاد فإن الشاعر لا تفلت منه صورة التورية التقليدية (ولم تدر كفها من جناه) فالذى جنى الحب جنى على ذراعه ، وعندما تبلغ الصورة قممها يلجأ الشاعر إلى التكرار والنمو كوسيلة مفضلة لديه وتمثل ذلك فى الأبيات الثلاثة التى تفتتح بجملته « تجد الرق » ثم يتنامى بعد ذلك فإذا هو فى « الخطوة » وإذا هو فى « الكلمة »

وهما نغمتان سبق أن عزف عليهما الشاعر كما أشرنا ثم يتصاعد ذلك الرق فاذا هو في «الهواء» يسد على الناس منافذ الأفق ، وتؤدي صورة التكرار على هذا النحو الدقيق وظيفتها التصويرية والشعورية التي أدتها للقصيد العربية بدءاً من «قرباً مربوط النعمة منى» حتى اليوم.

إن الشاعر كثيراً ما يلجأ إلى التكرار، على مستوى الحرف وعلى مستوى الفعل وعلى مستوى الجملة وهي ظاهرة تلفت النظر في كثير من قصائد محمود حسن إسماعيل وهي كثيرة الشبوح في القصيدة التي بين أيدينا .

لقد أردنا فقط التوقف أمام ظاهرة «الحوار الخالق بين الشعر والطبيعة» في هذا النص ، وامتداداته وآثاره في تشكيل القصيدة ، وتعاونيه مع الصور البلاغية ولجؤته إلى أنماط من التصوير الدقيق حاولنا أن نستكشف كنه بعضها وأن نردها إلى وشائجها المتصلة بها في الفنون الأخرى وأن نرى كيف استطاع الشاعر من خلال هذا كله أن يجعل القصيدة جزءاً من الكون ، يربط شرايينها الدقيقة بروافده العظيمة ويجعلها تتناسق معه في الحركة والسكون ويربط الإنسان من خلالها بالكائنات المحيطة به ، فيجعله أكثرها استعصاء على التسليم والرضوخ وأكثرها قوة على الحوار والمجادلة وتمثل العناصر وإعادة طرحها من جديد ، وكل ذلك لا يقدمه الشاعر من خلال لغة فلسفية مجردة وإنما من خلال منهج شعري في الربط والإيحاء والاستشراق والاقتراب والابتعاد ، ومن خلاله تفلت قصيدته من أن تكون رصدًا للحظة عابرة ، وإنما تتحول إلى ترسيخ لهذه اللحظة في عمر الزمان وتأسيس لها في زوايا المكان .

وتأمل الطبيعة هنا لا يبدو تأملاً سلبياً يكتفى برصد فوتجرافى للواقع كما يحدث عند بعض الشعراء . ولا يكتفى بخلع مشاعر الشاعر على ذلك الواقع وتلوينه بها كما كان يحدث عند بعض الشعراء المجيدين من الجيل الذى سبق محمود حسن إسماعيل من أمثال الشاعر خليل مطران . ولا يكتفى بالحوار الفلسفى الهادئ مع عناصر الطبيعة كما كان يحدث لدى الشاعر المهجرى الكبير إيليا أبو ماضى . ولكننا هنا نجد حواراً عنيفاً وأخذاً وعطاءً ونفاذاً من وراء ستائر الكون المظلمة إلى دقائق قلب البشر خلفها ومزجاً لعناصر مختلفة مثل الكوخ والظلام والليل والرياح والطيور والسكون والحيارى والمساكين والظالمين والشعاع والأسوار وكلها عناصر يعيد الشاعر صهرها في بوتقته وخلطها حتى لتبدو وكأنها عنصر واحد .

إن هذه النعمة الحوارية في الحديث بين الشاعر والطبيعة تمتد في لحظات الرضا امتدادها في لحظات الاحتجاج ، وتسود لحظة التفاؤل كما تسود لحظة التشاؤم ولنستمع إلى هذه النعمة التي تسعى إلى لحظة الرضا من ديوان (هكذا أغنى) ، يقول الشاعر :

جنة للأقنانين لفاء . نهاها معذب في حياته
شاعر في الضحى يغنى فتصغى كل سوسانة . . على راياتها
سرق الطير شدوه حين فاضت خلجات الإيمان من أغنياته
وبكى النبات شجوه حين غنى وأذاع الشجون في نبراته

إن غزارة إنتاج محمود حسن إسماعيل وطول المدة الزمنية التي غطاها ذلك الإنتاج ، جعلنا شعره يواكب كثيرا من الحركات التجديدية التي شهدتها الشعر العربي في ثلاثة أرباع هذا القرن ، ويكفى أن نستعرض تواريخ صدور دواوينه للتدليل على هذه القضية ، فلقد صدر له ديوانه الأول : (أغاني الكوخ) عام ١٩٣٤ وهو لا يزال طالبا بكلية دار العلوم ، ثم صدر له في أعقاب تخرجه في هذه الكلية ديوان (هكذا أغنى) عام ١٩٣٧ وصدر له ديوان (أين المفر) عام ١٩٤٨ ، وصدر له ديوان (نار وأصفاد) عام ١٩٥٩ وديوان (قاب قوسين) عام ١٩٦٤ ، وديوان (لابد) عام ١٩٦٦ و(التائهون) عام ١٩٦٦ ، وديوان (هدير البرزخ) عام ١٩٦٩ ، وديوان (صلاة ورفض) عام ١٩٧٠ ، وديوان (نهر الحقيقة) عام ١٩٧٢ وديوان (موسيقى من السر) عام ١٩٧٨ ، إن المدة التي تفصل صدور أول ديوان عن آخره تغطي قرابة نصف قرن من الزمان ، وهي فترة كانت ذات أثر خاص في تطور الشعر العربي الحديث ، فتاريخ صدور الديوان الأول يتزامن مع قيام (جماعة أبوللو) وهي الجماعة التي كانت ثمرة التقاء الثقافة العربية بالثقافات الأدبية الأوروبية في الربع الأول من هذا القرن ، وهي الجماعة التي يتصل نسبها أيضا بكبار شعراء العربية في هذا القرن من أمثال أحمد شوقي أمير الشعراء ، و خليل مطران (شاعر الأقطار العربية) وأحمد زكي أبو شادي ، وقد كان كثير من إنتاج هذه الجماعة ينشر في الصحف الأدبية التي كانت تنسرب إلى محمود حسن إسماعيل في كوخه البعيد على ضفاف النيل في قرية (النخيلة) .

ومن ناحية ثانية فإن جزءا كبيرا من هذه الدواوين - نحو ثمانية منها - يواكب زمنية حركة الشعر الحر في العالم العربي التي تعزى بداياتها إلى السياب والملائكة في العراق وعبد الصبور وحجازي في مصر بدءا من أواخر الأربعينيات وبداية الخمسينيات ، ومن الملفت للنظر أن شعر محمود حسن إسماعيل بدا قويا في كل المراحل وبالقياص إلى كل الحركات ، فمع أن أصحاب الشعر الحديث وقفوا موقف الاتهام بالجمود والتحجر من الشعراء

السابقين عليهم . إلا أنهم أشادوا جميعا بشعر محمود حسن إسماعيل الذى يمكن أن يحير الدارس من الناحية الفنية فلا يعلم إن كان ينبغى أن ينسب إلى الشعر الحر أو الشعر التقليدى مع أنه فى الواقع (تقليدى مجدد) .

لقد تغلب محمود حسن إسماعيل فى بنائه الموسيقى للشعر على أزمة (تصنيف) الشعراء إلى قدماء ومحدثين وأثبت أنه ينبغى أن يقسم الشعراء فقط إلى شعراء (مجيدين) وشعراء (غير مجيدين) أيا كان الشكل الذى يكتب فيه الشعر ، ولقد وجه شاعرنا اهتماما خاصا إلى الموسيقى الداخلية وإلى التنوع فى طول الأبيات من حيث الموسيقى الداخلية مع احتفاظه فى الوقت نفسه بقواعد الشعر العروضية عند الخليل ، فبدأ فى وقت واحد ملتزما ومجددا ولنقرأ هذه الأبيات من ديوانه (أين المفر) :

ألقيتنى بين شباك العذاب وقلت لى غنى
وكل ما يشجى حنين الرباب ضيعته منى
هذا جناحى صارخ لا يجاب فى ظلمة السجن
ونشوتى صارت بقايا سراب فى حانة الجن
أواه يا فنى . . لو لم أعش كالناس فوق التراب

فالتنوع الموسيقى الذى لجأ إليه الشاعر مسموح به فى إطار بحر (السريع) لكنه من خلال لجوئه إلى القافية الداخلية التى ترسم نهاية تفعيلات ثلاثة فى الشطر الأول أو تفعيلتين إحداهما قصيرة فى الشطر الثانى ، والتزامه ذلك النظام فى كل الأبيات فيما عدا البيت الأخير الذى يلجأ فيه إلى عكس ذلك النظام بمعنى أنه يجعل الشطر الأول يتكون من تفعيلتين إحداهما قصيرة والشطر الثانى هو الذى يتكون من ثلاث تفعيلات ، هذا اللجوء والتنوع جعل المقطوعة تبدو غنية تجديدية ملتزمة فى وقت واحد ، وفى خلال ذلك يستغل محمود حسن إسماعيل كثيرا من إمكانيات التزيين الموسيقى فى الشعر العربى ويستفيد كثيرا من فن الموشحات والمسمطات مثل قوله فى ديوانه (قاب قوسين) :

لأنت فى فكرى
يا فتنة القيثارة
طيف سبى الخاطر
ينساب فى شعرى
متغلق الأسرار
كهمة الساحر

ومن خلال هذا الغنى الموسيقى قدم محمود حسن إسماعيل للأغنية العربية الحديثة كثيرا من روائعها والتي غناها محمد عبد الوهاب على نحو خاص .

إن الشاعر الذى بدأ حوار مع الطبيعة من أجل ساكنى الأكواخ المطحونين انتهى بالحوار مع النفس من أجل الوصول إلى الله ، وسادت أشعاره نزعة صوفية سامية تركزت فى الدواوين الأخيرة على نحو خاص ، وهى صوفية تجمع بين اعترافات أبى العتاهية وتبتلات ابن الفارض وتأملات أبى العلاء وتشف أحيانا حتى تبدو سهلة المنال ولكنها تدق أحيانا أخرى فتطوف فى عوالم يستعصى الوصول إليها على الكثيرين يقول محمود حسن إسماعيل فى إحدى قصائد ديوانه (موسيقى من السر) :

ظمئ الإيمان فى أعماق روحى ذات مرة
فامض ظمآن ولو شق لك المجهول صدره
واشرب السر من الحب ولو أعطاك جمره
وأشرب السر من الخطو ولو أسقاك صخره
واشرب السر من السر ولو لم تدر سره
واشرب الإيمان تسقى الصحو من آهات حسرة
ليس للإيمان أسوار وأصفاد بذاتك
لا ولا فيه مكان وزمان لحياتك
هو كل النور أنى ذقته فى سبحاتك
فترشف فضياء الله غطى طرفاتك

لقد أثار محمود حسن إسماعيل ككل الشعراء الكبار جدلا عنيفا حول شعره وتلقى اتهامات بالغموض وبالإفراط فى استخدام الرمز وبأنه صورة مشوشة تفتقد إلى الدقة وهى اتهامات تقترب من تلك التى وجهت من قبل إلى الشاعر الكبير أبى تمام والتى رد عليها عندما سأل أحد النقاد القدماء لم لا تقول مايفهم؟ فأجاب أبو تمام : ولم لا تفهم مايقال ؟

لكن الذى لا خلاف عليه أن صوت محمود حسن إسماعيل سوف يبقى من أقوى الأصوات الشعرية التى عرفها الشعر العربى فى عصرنا الملىء بالتطورات وفى تاريخ الشعر فن العربية الأول ، وأن انتاجه الغزير الثرى فى حاجة إلى أن نتعلم منه الكثير ونستخلص منه الكثير.

المبحث الثالث

الرّمز والبناء في قصيدة الخيول أمل دنقل

المعاناة التي يبذلها الشاعر أمام الكلمة المشعة والفارس أمام الخيل الجاحمة، لا تختلف كل منهما في مضمونها عن الأخرى كثيرا، فكل من الشاعر والفارس يسعى إلى أن يسيطر على المسار، ويتحكم في التوجيه، ويستغل القوة المتاحة له فيشكلها في درجة معينة من الحرارة، لا تنزل عنها فتبرد بين يديه، ولا ترتفع فوق طاقته على التوجيه فتوقعه تحت سناجبها، أو على الأقل تدع المراثيات والمسموعات أمامه مضطربة فتتحول إلى أشباح وضوضاء.

لكن هناك فرقا جوهريا يبقى مع ذلك بين لوني المعاناة، ويكمن في اتجاه مسار الترويض في كل منهما، فعلى حين أن الخيول برية الأصل، أو على حد تعبير أمل دنقل:

كانت الخيل - في البدء - كالناس برية تتراكم عبر السهول

ومن ثم فإن اتجاه الترويض يكون نحو محور الاستثناس، فإن الكلمات المستأنسة يحاول الشاعر أن يردّها من خلال الترويض إلى حالة « البرية » أو الطبيعية أو على حد تعبير جون بول سارتر:

« إن الشاعر قد اختار موقفا شعريا من الكلمات، وهو أن يتعامل معها على أنها «أشياء» لا «دوال»، إن المرء العادي حين يتكلم يضع نفسه وراء الكلمات قريبا من «الموضوع» لكن الشاعر يضع نفسه أمام الكلمات التي تعد بالنسبة للمرء العادي مروضة، وبالنسبة للشاعر في حالة برية إنها بالنسبة للمرء العادي عرف وأدوات يستخدمها ثم يلقيها، ولكنها بالنسبة للشاعر أشياء طبيعية، تنمو نمو طبيعيا على الأرض كالحشائش والأشجار »⁽¹⁾.

(1) J. P. sartte. Qu' est - ce que La Litterature.P.18.

هذا التقابل بين محوري الترويض في لوني المعاناة، تكاد تتجمع خيوط تشابكه وامتزاجه في قصيدة الخيول لأمل دنقل (ديوان أوراق الغرفة [٨] ص ٥٩ - ٦٨) فهي قصيدة تتخذ من الخيول عنوانا لها ومحورا ظاهريا على الأقل لحركتها، وهي كذلك تتخذ من الكلمة والرمز أداة لها لترويض هذه الحركة والبلوغ بإيجاءاتها مدى أبعد بكثير مما توحى به للوهلة الأولى .

ومنذ اللحظة الأولى في القصيدة يترك إيقاع الخيل وخيبه أثره على موسيقى القصيدة التي جاءت على بحر الحبيب (المتدارك) المعروف بتلاحق الإيقاع وسرعته :

١ - الفتوحات في الأرض مكتوبة بدماء الخيول .

لكن الشاعر منذ البيت الثاني مباشرة يرينا أن في يده زمام هذه الحركة ولجامها، وأنه يستطيع أن يحولها إلى سكون في اللحظة المناسبة، ويأتى ذلك من خلال اختياره للقافية الساكنة في التفعيلة المبثورة في البيتين الثاني والثالث :

٢ - وحدود الممالك

٣ - رسمتها السنايك

حيث نجد التفعيلة الأخيرة في كل من البيتين تتكون من مقطع واحد (سبب خفيف) حركة فسكون، وقد جاء هذا المقطع تاليا لألف مد في كلا البيتين، مما يمكن أن يعادل في المراثيات صورة الربوة العالية يقفز من فوقها الفرس لكنه ينزل ثابت القدم، يتحكم فيه لجام الفارس فلا يدع فرصة حتى لصدى صوت زنين القفزة أن ينساب .

لكن البيت الرابع الذى يختتم الافتتاح التمهيدى للمقطع الأول من القصيدة، يعود مرة أخرى إلى إعطاء الإيجاء بالحركة والانسياب :

٤ - والركابان : ميزان عدل يميل مع السيف حيث يميل

بل إنه بزيادته تفعيلة على عدد تفعيلات البيت الأول، يكاد يوحي باتساع مدى الحركة وتحولها إلى « هرولة » وهو بهذا يسلمنا من الناحية الموسيقية إلى درجة من النمو المعنوى تبدأ بها الفقرة التالية :

٥ - اركضى أو قفى الآن أيتها الخيل

٦ - لست المغيرات صبحا

٧ - ولا العاديات - كما قيل - صبحا

- ٨- ولا خضرة في طريقك تمحى
- ٩- ولا طفل أضحى
- ١٠- اذا ما مررت به يتنحى
- ١١- وها هي كوكبة الحرس الملكي
- ١٢- تجاهد أن تبعث الروح في جسد الذكريات بدق الطبول
- ١٣- اركضى كالسلاحف
- ١٤- نحو زوايا المتاحف

ومع هذه الفقرة يبدأ الفارس في مواجهة حركة الخيل الجامحة، وهي مواجهة يشف عنها- إلى جانب كلمة « الآن »- وجود فعل الأمر في افتتاح الفقرة وختامها وشيوع الفعل المضارع في أثنائها، وهما لونان من الفعل يوحيان بالمواجهة والمعاشية، على عكس الفعل الماضي: « رسمتها السنايك » الذى ورد في الافتتاح التمهيدى والذى لم يكن قد أعلن إلا رصد الحركة لا مواجهتها، وإن كان قد شف كما قلنا- من الناحية الإيقاعية- على إظهار القدرة على هذه المواجهة.

ولننظر الآن كيف طور الشاعر هذا الصراع المتشابك: لقد توسط حرف العطف « أو » فعلى أمر ترددنا فى البيت الأول: « اركضى أو قفى » والدلالة الأولى لهذه الصيغة هى الاختيار والحرية، فللخيل أن تركض أو أن تقف، لكننا سنرى أن تطور بناء القصيدة سوف يسحب بساط الاختيار أو رماله من تحت سنايك الخيل، فالحرية الحقيقية فى الاختيار تتحقق عندما توجد القدرة الكافية للقيام بهذا العمل أو ذاك، لكن . . دفعات من الصور المتتالية بعد ذلك . تسحب عن الخيل إمكانية الركض أو جدوى التفكير فيه، وهى تصل إلى هدفها ذلك عن طريق مجموعتين من الصور: أولاهما تسلك طريق النفى «لست . . ولا . . ولا» [الآيات ٦ - ١٠] وثانيتهما تسلك طريق الإثبات المجوف الساخر [الآيات ١٥ - ٢٠]:

- ١٥- صيرى تماثيل من حجر فى الميادين
- ١٦- صيرى أراجيح من خشب للمصغار الرياحين
- ١٧- صيرى فوارس حلوى بموسمك النبوى
- ١٨- وللصبية الفقراء حصانا من الطين
- ١٩- صيرى رسوما ووشما
- ٢٠- تجف الخيوط به مثلما جف فى رثتيك الصهيل .

ولنلاحظ هنا أولاً أن صور الإيجاب تقود إلى ماتقود إليه صور النفي وأن الخيار الوهمي الذي طرحه تعدد فعل الأمر وتوسط أداة العطف «أو» في صدر المقطع، يسقط وحده، عندما نجد فعل الأمر يعود في نهاية المقطع منفرداً لا متعدداً.

٢١ - اركضى كالسلاحف نحو زوايا المتاحف.

لكن السخرية تتضاعف جوانبها عندما نجد أن فعل الركض نفسه لم يسقط هنا مع أن كل عناصره سقطت في الصور السابقة له واللاحقة عليه، ومع أنه هو نفسه تحول إلى ركض السلاحف نحو زوايا الموت والعدم.

ولنعد مرة أخرى إلى مجموعتي صور النفي والإثبات اللتين جردتا الركض من فحواه، ولنقف عند خاصتي «النمو» و«التقابل» فيهما، فالمجموعة الأولى [٦ - ١٤] تعطى إيجاء الجسد الذي ارتقى ولكنه مازال ينبض، ومن ثم فإن كل صورة منها تنفى «طاقة» ولكنها تشير في الوقت ذاته إلى أن هذه الطاقة كانت موجودة: «لست المغيرات... ولا العاديات... ولا طفلاً أضحى...» لكن المجموعة الثانية [١٥ - ٢٠] تتعامل مع هذا الجسد وقد سكن فيه كل شيء حتى النبض: «صيرى تمائيل... أراجيح... فوارس حلوى». والعجيب أن الإيجاء بالطاقة يأتي من خلال وسائل «النفي» الشائعة في المجموعة الأولى، على حين يأتي الإيجاء بالخمود من خلال وسائل «الإثبات» الشائعة في المجموعة الثانية، وهذا نمط بنائي يتجاوز مجرد التناقض: الظاهري بين الأداة اللغوية والأداء الشعري إلى الإيجاء العميق بالزيف الكامن وراء ظواهر الأشياء، فليست الحركة بالضرورة وجوداً، ولا السكون بالضرورة عدماً.

تتكامل إذن مجموعتا صور النفي والإثبات في الوصول إلى الهدف، لكنها أيضاً في سبيل ذلك تتقابلان لإظهار حدة السلب، وإذا تأملنا كل صور المجموعة الثانية، نجد أن في كل منها جواباً أو قراراً ساخراً لإحدى صور المجموعة الأولى فالخيل التي كانت تغير وتعدو في ميادين الحرب [٦، ٧] تصبح تمائيل من حجر في الميادين [١٢] وتلك التي كانت تخيف الأطفال فيتتنحون عن طريقها (٩، ١٠) تصبح أراجيح من خشب لهؤلاء الصغار [١٦] وخيل موكب الحرس الملكي المهيب [١١] تصبح فوارس حلوى في موكب المولد النبوي [١٧].

إن كل هذا التشابك والتعدد في الوسائل الفنية هو الذي يبرر هذا التنوع في استخدام «فعل الأمر» مفتاح الموقف في هذا المقطع، وتحوله في البدء من أداة اختيار: «اركضى أو

قفى» [ولنشر إليهما بهاتين العلامتين : اركضى ↑ - قفى ●] إلى أداة إشعار بحتمية التقهقر في نهاية المقطع : اركضى نحو زوايا المتاحف [ولنشر إلى هذا الموقف بالسهم المائل ↓] .

لكن الخيل التى شغلت الشاعر وشغلتنا حتى الآن ، ليست إلا رمزا مكثفا ومعبرا للهدف الحقيقى للقصيد وهو « الناس » ، والقصيدة لا تكف على امتداد المقطع عن القيام بمناورات « الالتحام » بين الرمز والمرموز إليه لكن هذا الالتحام يتم ببراعة عندما تتحول الخيل إلى « وشم » تجف خطوطه فوق « ذراع » الإنسان أو جبهته ، ولكنه أيضا التحام سلبى خادع ، فهو ليس الالتحام الذى يعطى للإنسان قوة الخيل ، ولكنه التحام من خيل جف فى رثيها الصهيل ، ومن ثم فهو التحام يحمل معه كل مظاهر السلب التى تناثرت على طول المقطع ، وكما مهد الإيقاع فى نهاية تمهيد القصيدة لظهور المقطع الأول فإن الالتحام فى نهاية هذا المقطع يمهد لظهور المقطع الثانى :

٢٢ - كانت الخيل - فى البدء - كالناس

٢٣ - برية تتراخض عبر السهول

٢٤ - كانت الخيل كالناس ، فى البدء

٢٥ - تمتلك الشمس والعشب والملوكوت الظليل

٢٦ - ظهرها لم يوطأ لكى يركب القادة الفاتحون

٢٧ - ولم يلن الجسد الحر تحت سياط المروض

٢٨ - والفم لم يمثل للجام

٢٩ - ولم يكن الزاد بالكاد

٣٠ - لم تكن الساق مشكولة

٣١ - والحوافر لم يك يثقلها السنبك المعدنى الثقيل

٣٢ - كانت الخيل برية

٣٣ - تتنفس حرية

٣٤ - مثلما يتنفسها الناس فى ذلك الزمن الذهبى النبيل

لقد تم الالتحام إذن بين الرمز والمرموز إليه ، وأصبح يصيب كلا منهما ما يصيب الآخر طردا وعكسا ، والذى أصاب كلا منهما هو الانحسار الذى تقدمه القصيدة هنا أيضا على طريقة « النمو التابعى » من خلال الاعتماد على سلسلتين من صور الإثبات [٢٢ - ٢٥ و ٣٢ - ٣٤] يتوسطهما سلسلة من صور النفى [٢٦ - ٣١] يتكرر فيها حرف النفى « لم » ست مرات ، ويلاحظ أن كل أفعال هذا المقطع تأخذ صيغة الماضى حتى وإن لم تأخذ

صيعته وذلك من خلال أداة النفسى « لم » التى تحول المضارع إلى ماضى ، والفعل المساعد « كان » الذى يعطى للمضارع معنى الماضى الناقص ، ومن خلال هذا الجو « الماضوى » تتحول كل عناصر الإيجاب والمجد فى الرمز والمرموز إليه ، إلى ماضى يتحسر عليه بالنسبة للخيال والإنسان والحضارة التى يرمزان إليها .

مادام الالتحام قد تحقق بين الرمز والمرموز إليه ، فلا بأس من العودة مرة أخرى إلى الرمز لطرح الخيار السابق عليه ، وهو خيار لا يوجه إليه هذه المرة وحده ولكنه ينسحب بالضرورة على صداه وظله .

٣٥ - اركضى أو قفى

٣٦ - زمن يتقاطع

٣٧ - واخترت ان تذهى فى الطريق الذى يتراجع

وإذا أعدنا التذكير بالخيار الأول ونتيجته وقارنا به الخيار الثانى ، لرأينا التحول واضحا ، ولنوضح ذلك من خلال العلامات التالية :

الخيار الأول = اركضى ↑ أو قفى ● النتيجة : اركضى كالسلاحف .

الخيار الثانى = اركضى ↑ أو قفى ↑ النتيجة : اذهى فى الطريق الذى يتراجع .

فإذا أضفنا إلى ذلك ، المدى الزمنى الذى تقدمه القصيدة بين طرح الخيار والوصول إلى النتيجة فى كل منهما ، حيث يستغرق « النقاش » فى الحالة الأولى مقطعا بأكمله ، ولا يفصل بين الخيار والنتيجة فى المقطع الثانى مجرد بيت واحد ، إذا أضفنا هذا رأينا كثافة المواجهة وحدتها وحتمية الطريق الواحد للرمز والمرموز إليه ، للخيال والناس والحضارة التى يمثلانها ، ويعيد الفعل المضارع للظهور مرة أخرى ليؤكد أننا لسنا بصدد الحديث عن الماضى ولكن عن المواجهة :

٣٨ - تنحدر الشمس ، ينحدر الأمس

٣٩ - تنحدر الطرق الجبلية للهوة اللانهائية

لكن ذلك الانحدار الذى يبدأ انحدارا طبيعيا ، ويرتبط بظواهر من شأنها أن تمر بدورة الانحدار ، تزداد حدته ازدياد حدة الصخر الهاوى من قمة الجبل ، فإذا به يدمر ويعكس الظواهر ، ويعود إلى التقهقر مامن شأنه أن يتقدم :

٤٠ - كل نهر يحاول أن يلمس القاع

٤١ - كل الينابيع إن لمست جدولا من جداولها تختفى

٤٢ - وهى لا تكتفى

٤٣ - فاركضى أو قفى

٤٤ - كل درب يقودك من مستحيل إلى مستحيل

هكذا تنغلق كل الطرق ، ويقترب شبح الرمز من المرموز إليه اقتربا يوحى بذويان الأول فى الثانى ، وسنرى كيف يتقدم بناء القصيدة ليحقق ذلك ببراعة فنية ، فإذا أعطينا للرمز (الخيل) القيمة « ص » وللمرموز إليه (الناس) القيمة «س» فإن خط مقاطع القصيدة سوف يسير على النحو التالى :

المقطع الأول = ص (الخيل محور الحديث)

المقطع الثانى = ص ← س (الخيل مقارنة بالناس)

المقطع الثالث (كما سنرى) = س ← ص → س (الناس يواجهون الناس من خلال الخيل) .

٤٥ - الخيول بساط على الريح

٤٦ - سار على متنه الناس للناس عبر المكان

٤٧ - والخيول جدار به انقسم الناس صنفين

٤٨ - صاروا مشاة وركبان

٤٩ - والخيول التى انحدرت نحو هوة نسيانها

٥٠ - حملت معها جيل فرسانها

إن انحصار الرمز « ص » بين « س » و «س» يجعل القصيدة تكاد تلغى الرمز وتنفل المواجهة إلى المرموز إليه ، الناس والحضارة التى يرمزون إليها وهى كما تدل كثير من إشارات القصيدة ، حضارتنا المعاصرة ، وما تتضمنه من عبثية الاختيار التى يقوم بها :

٥١ - أشباح خيل

٥٢ - وأشباه فرسان

٥٣ - ومشاة يسرون - حتى النهاية - تحت ظلال الهوان

٥٤ - اركضى للقرار

٥٥ - واركضى أو قفى فى طريق الفرار

٥٦ - تتساوى محصلة الركض والرفض فى الأرض

إن الضوء الأخير الذى تلقىه القصيدة على الرمز المتعب ، والمرموز إليه الخاوى الأجوف ، يبين عن طريق إلقاء الضوء على الحصاد ، كثافة الكارثة :

٥٧ - ماذا تبقى لك الآن ؟

٥٨ - ماذا ؟

٥٩ - سوى عرق يتصبب من تعب

٦٠ - فى جيوب سلااتك العربية

٦٢ - وفى المرأة الأجنبية تعلوك تحت ظلال أبى الهول

٦٣ - هذا الذى كسرت أنفه

٦٤ - لعنة الانتظار الطويل

وما دامت الخيل هى رمز حضارة « الشرق » المجهد ، فإن اللحن الجنائزى يأتى مع
انسداد الستار على المشهد الحزين حين تستدير مزولة الوقت إلى « الغرب » :

استدارت إلى الغرب مزولة الوقت

صارت الخيل ناسا تسير إلى هوة الصمت

بينما الناس خيل تسير إلى هوة الموت .

(١)

الفتوحات في الأرض مكتوبة بدماء

الخيول

وحدود الممالك

رسمتها السنايك

والركابان : ميزان عدل يميل مع السيف

حيث يميل

* * *

اركضى أو قفى الآن أيتها الخيل

لست المغيرات صبحا

ولا العاديات - كما قيل - صبحا

ولا خضرة في طريقك تمحى

ولا طفل أضحى

إذا ما مررت به يتنحى

وها هى كوكبة الحرس الملكى

تجاهد أن تبعث الروح في جسد الذكريات

بدق الطبول

اركضى كالسلاحف

نحو زوايا المتاحف

* * *

صيرى تماثيل من حجر في الميادين

صيرى أراجيح من خشب للصغار

الرياحين

صيرى فوارس حلوى بموسمك النبوى

وللصبية الفقراء حصانا من الطين

صيرى رسوما ووشما

تجف الخطوط به مثلما جف في رثيتك الصهيل

(٢)

كانت الخيل - في البدء - كالناس
برية تراكض عبر السهول
كانت الخيل كالناس في البدء
تمتلك الشمس والعشب والملكوت الظليل
ظهرها لم يوطأ لكى يركب القادة الفاتحون
ولم يلن الجسد الجر تحت سياط المروض
والفم لم يمثل للجام
ولم يكن الزاد بالكاد
لم تكن الساق مشكولة
والخوافر لم يك يثقلها السنبك المعدنى
الصقيل

كانت الخيل برية
تتنفس حرية
مثلما يتنفسها الناس في ذلك الزمن الذهبى
النبيل

* * *

اركضى أوقفى
زمن يتقاطع
واخترت أن تذهبي في الطريق الذى
يتراجع
تنحدر الشمس ينحدر الأمس
تنحدر الطرق الجبلية للهوة اللانهائية :
الشهب المتفحمة
الذكريات التى أشهرت شوكتها
كالقنافل

والذكريات التى سلخ الخوف بشرتها
كل نهر يحاول أن يلمس القاع
كل الينابيع إن لمست جدولاً من جداولها
تختفى

وهى لا تكتفى
فاركضى أو قفى
كل درب يقودك من مستحيل إلى مستحيل
(٣)

الخيل بساط على الريح
سار على متنه الناس للناس عبر المكان
والخيل جدار به انقسم الناس صنفين
صاروا مشاة وركبان
والخيل التى انحدرت نحو هوة نسيانها
حملت معها جيل فرسانها
أشباح خيل
مشاة يسيرون - حتى النهاية - تحت ظلال الهوان
اركضى للقرار
واركضى أو قفى فى طريق الفرار
تساوى محصلة الركض والرفض فى الأرض
فى جيوب سلااتك العريية
ماذا تبقى لك الآن؟
ماذا؟

سوى عرق يتصبب من تعب
وفى المرأة الأجنبية تعلوك تحت ظلال أبى الهول
يستحيل دنانير من ذهب
هذا الذى كسرت أنفه
لعنة الانتظار الطويل

المبحث الرابع

ديوانُ الدائرة المحكمة

فاروق شوشة

فاز الشاعر فاروق شوشة بجائزة الدولة التشجيعية في الشعر هذا العام ، عن ديوانه «الدائرة المحكمة» الذي صدرت طبعته الأولى سنة ١٩٨٣ .

ومع أن هذه الجائزة قد وصلت إلى فاروق شوشة متأخرة بعض الوقت إلا أنها تسجل تنويجا رسميا للتكريم الذي يلقيه هذا الشاعر من محبى الشعر ومتذوقيه منذ أكثر من ربع قرن نجح خلاله فاروق شوشة في أن يقدم نموذجا منفردا « للشاعر» ودوره في الحياة الأدبية المعاصرة ، فلقد استطاع فاروق شوشة أن يصل إلى « الجمهور» وأن يجسد أمام عينيه نموذج « الشاعر» وأن يكون مدخله إلى حب ذلك الفن الرقيق الجميل .

ولا شك أن موقعه في أجهزة الإعلام ساعد قليلا في هذا الاتجاه ولكن الذى لاشك فيه كذلك أن مواهبه المتعددة هى التى أحلته هذه المكانة لدى الجمهور، بل إن بعض هذه المواهب ظلمته من بعض الزوايا ، ويمكن أن نشير إلى موهبة الإلقاء أو الصوت الجميل ، ومن هذه الناحية فإن صوت فاروق شوشة يحقق عنصرا رئيسيا من عناصر القصيدة العربية وهو عنصر « السماع» وإمتاع الأذن ، وهو الذى ولدت القصيدة العربية في رحابه وعرف الشعر بأنه « إنشاء وإنشاد» ولقد ظل فاروق شوشة يمثل صوته نموذج القصيدة «المسموعة» التى تصل إلى الجمهور العام ، في مقابل « القصيدة المقروءة» التى يكاد يقتصر التمتع بها على الجمهور الخاص ولقد أعطى فاروق شوشة الشاعر من خلال موقعه الاعلامى ، صوته لقصائد الآخرين . قدماء ، معاصرين . أكثر مما أعطاها لقصائد هــ . ومن ثم حجب - عن رضا - جزءا من شاعريته في سبيل الإرضاء «للشعر» وجمهوره العام .

لقد منحت الجائزة لفاروق شوشة عن ديوانه « الدائرة المحكمة » مع أن إنتاجه الشعري غزير يمتد من ديوانه « إلى مسافرة » الذى صدر فى عام ١٩٦٦ . إلى ديوان « لغة من دم العاشقين » . مروراً بالجزء الأول من « الأعمال الكاملة » الذى صدر فى مجلد ضخيم عام ١٩٨٥ . لكن هذا الديوان الذى اختارته لجنة الجائزة يمثل شريحة متوسطة من نتاج الشاعر يمكن أن تحمل كثيراً من خصائص شعره كما تحمل الخلية الصغيرة كثيراً من خصائص الجسد .

لا تتجاوز صفحات الديوان فى طبعته الأولى ثمانين صفحة من القطع الصغير تضم اثنتى عشرة قصيدة ، ولكنها تحمل كثيراً من قضايا الشاعر التى تبنها وطورها فى الشكل والبناء والمضمون فى ربع قرن ، من حيث الشكل توجد قصائد تنمى إلى شعر الشطر وأخرى تنمى إلى شعر السطر ، فقصيدتا « سكن العبير » و « عابرة » تنتميان إلى الشطر التقليدى ، الأولى من الكامل الأخذ والثانية من السريع وبقية قصائد الديوان تنتمى إلى شعر السطر الذى يلتزم فى كل قصيدة تفعيلية واحدة ، فيما عدا قصيدة « الرحلة أكتملت » التى زاوج فيها الشاعر تفعيلتى المتقارب والمتدارك وهذا التنوع الثلاثى فى الشكل يمثل مجمل مادارت فيه قضية الشكل فى الشعر طوال هذه الحقبة على أننا إذا تجاوزنا فى الشكل قضية « السطر » أو « الشطر » إلى موقف الشاعر العام فإننا نجده يؤكد انتهاءه إلى كلا التيارين أو إلى الشعر الجيد أياً كان شكله .

ومن خلال هذا الموقف الذى تمثل شريحته الواردة هنا جزءاً منه فإننا نجد البناء الداخلى الموسيقى لافتاً للنظر فى الدائرة المحكمة وهو يؤكد هذه الخاصة القوية التى تتميز بها « القصيدة المسموعة » من غنى القوافى الاختيارية الذى يسمح للتيار بأن يظل متصلاً بين القصيدة والمتلقى وهو نهج يحرص عليه الديوان فى مجمله وفى المرات القليلة التى يتخلى فيها عن هذا النهج يحس قارئه بغربة المذاق الموسيقى الذى اعتاد عليه فى مثل هذا المقطع :

الندامى سكروا مسن غير راح
والذى يبرق فى الأيدى سلام أم سلاح
نحن أغمدناه فى أحشائنا
ورقصنا رقصة الموتى على أسلافنا
وغرزناه وئيدا فى الحنايا والجراح
حيث فتشنا عن الراية
لم نخسرج على القول المباح

إن هذا البناء الموسيقي يدعمه نسيج محكم للصورة ، وتتحول بفضلها لكى تشكل لحمة القصيدة وسداها فى معظم الأحيان وتنتزعها من هذا التجريد الفلسفى الذى تجنح إليه كثير من القصائد المعاصرة ، والصورة فى ديوان الدائرة المحكمة لا تلبس قناعا واحدا ، وإنما ترفد القصيدة من زوايا متعددة وتتعامل مع نسجها فى صور مختلفة ، فهى أحيانا تأخذ شكل اللقطات السريعة المتعاقبة ، وأحيانا تأخذ شكل الجزئية الهادئة الأنفاس والتي تتوازى فيما بينها أو تتقاطع أو تتقابل ولكنها تتحرك جميعا نحو غاية واحدة ، ولعل مطلع قصيدة « يدوسنا عام جديد » تمثل قناعا من أقنعة الصور السريعة المتلاحقة والتي تندفع كأنها زخات المطر الفجائية .

وانتظرنالك . . فلما جئت . ماذا فى يدك
الدم المسفوح ما زال
غبار الموت
أنات الثكالى والسبايا
والصدى المدعور ما زال
هتاف الرعب
صوت الباعة الحمقى
ويد تقذف بالأفعى فتلتف
وفتيان نحو صوت المنايا
أملا فى شاطئيك

وفى المقابل نجد قصيدة أخرى مثل « الشعر فى هذا الزمان » تنمى تكتيكا آخر فى التصوير ، يعتمد على ثلاث لوحات تأخذ كل منها اتجاهها خاصا ولكنها تتعادل فى نهاية المطاف من خلال توازى عناصر السلب والإيجاب ، وهو توازى يبدو فى داخل كل لوحة على حدة ثم يطرح ظلالة على مجمل اللوحات .

فى اللوحة الأولى تبدو نغمة « الزيف الصاعد » وإذا كان الصعود قيمة إيجابية فإن الزيف قيمة سلبية تعادها وتتصاعد الصور داخل اللوحة على هذا النحو :

يا حد السيف المرفف والقاطع
ها . . خذ فى القوم براحك لا تترد
واقذف برءوس حان قطاف ذوائبها
وتعرى وجه دمامتها وغرابتها

في وحل الليل المرصود الساطع
 هذا عصر الوالغ في كأس أخيه
 العارض سوءته في سوق ابدا لا تنفذ
 هذا عصر المتورم جهلا
 من يوقظه ؟ من يثنيه ؟
 نعرفه ندرك حطته ، لكن في خلوتنا نبكيه
 نحذر أن نغمد فيه الرأي الفاجع
 حتى لا ينهار الحقل الجامع والذائع
 وتدوم دمامة هذا الوجه المتجدد

ولعل من اللافت للنظر أن قصيدة يدور موضوعها حول « الشعر » تبدأ بصورة حول « السيف » لكي ترسم المفارقة الحادة بين الإيحاء الشائع عن ملمس الشعر والإيحاء المتصور عن ملمس السيف ، وكيف أن مفارقات العصر تجعل الإيحاءين يتلازمان ، حتى إذا ما وصلنا إلى نهاية المقطع فإذا بالكلمة تصبح ذات نصل يغمد (نحذر أن نغمد فيه الرأي الفاجع) ولكي يصل المقطع بالشعر إلى هذا الحد فإنه يمر في حقل من الأفعال وردود الأفعال ومن المتسق مع طبيعة الشعر التي تخرج على الترتيب المنطقي الشرى الذي يطلق الفعل ثم يترقب صدها ورده ، إن ترتيب الصور هنا جاء معكوسا فبدأت برد الفعل من خلال السيف الذي يقطف الرؤوس التي حان قطافها ، قبل أن يرصد ما جتته هذه الرؤوس من ولغ في الكأس وعرض للسوء ، ولم يكتف المقطع بهذا الصراع المتزايد الذي أحدثه بين قيم السلب والإيجاب والفعل ورد الفعل فأراد أن يضيف صراعا آخر في نهاية المقطع بين الإحساس وتزييف التعبير عنه من خلال عنصر التعليق الخارجى : « نعرفه ندرك حطته ، لكن في خلوتنا نبكيه » وهى صورة تصل بأزمة نقاء الشعر المثالى في مواجهة الواقع المتعفن إلى أقصى مدى لها ، فنحن أصبحنا جزءا من دائرة الزيف نقول غير مانعقد ، ونعرف الحطة لكن نبكى صاحبها ، ولا أدرى إلى أى حد تنجح عبارة - في خلوتنا - التي تحاول أن تعمق هذا التناقض ، في تحقيق هدفها ، هل تريد أن تصل بالعفن إلى حد النخاع ؟ وألا يتعارض ذلك قليلا مع خيط الأمل الذي يعطيه المقطع الثانى والذي يقدم في الواقع الصورة المقابلة للزيف الصاعد ، وهى صورة « الصفوة الهابطة » والتي تملأ هذه الأبيات :

يشقق وجه الأرض ، يطل العابر في عمق الهوة
 الصمت يموج

الراس يدور
 الصوت النائي يصاعد
 من قاع الهوة يصاعد
 مذبوحا مخنوق الشهوة
 ركلته الأقدام الحمقى
 وانهاالت سافية العدم الأسود
 وارتحنا
 فالقشرة عادت مجلوة
 ها أنت تحديق مذعورا
 ووحيدا من خلل الكوة
 فافغر ما شئت فما
 وانزف ما شئت دما
 واهتف بالقادم لا يدنو
 فالهوة تبتلع الصفوة
 كمدا في الخلوة أو ندما

إن هذا المقطع يتعادل مع المقطع السابق من حيث إنه يقدم الصورة المقابلة لتعانق السلب والإيجاب ، وإذا كان المقطع السابق قد لخص بأنه « الزيف الصاعد (- +) فإن هذا المقطع يلخص بأنه الصفوة الهابطة (+ -) ومن هذه الزاوية يتقابل المقطعان ويتكاملان ، ومن ناحية ثانية فإن البناء الفني يتحد في المقطعين كليهما ، وإذا كنا قد لاحظنا في المقطع السابق تقدم رد الفعل على الفعل أو لنقل بعبارة أخرى تقدم النتيجة على السبب ولا حظنا كذلك تدخل عنصر التعليق متمثلا في : (نعرفه . . لكن . . نبكيه) فإننا نلاحظ تحقق الهيكل الفني ذاته في المقطع الذي معنا ، فلم يشأ المقطع أن يبدأ مثلا بصورة « ركلته الأقدام الحمقى » وهي تمثل السبب في الحدث الرئيسى ، وإنما بدأ بما بعد ذلك بل بما بعد البعد ، فترتيب الحدث في منطق الصياغة الشعرية سوف يكون على النحو التالى : (- ركلات الأقدام - وقوع في الهوة - مرور الزمن - انسداد الهوة - مرور الزمن - تشقق الأرض - صعود الصوت ببطء - إطلالة العابرين - تموج الصمت - دوار الرأس) لكن البناء الشعرى عندما يعمد إلى هذه المجموعة من الصور التى تشكل الحدث يعيد ترتيبها لأن الترتيب جزء رئيسى فى الصياغة الشعرية ، فالحدث الشعرى ليس حدثا امتداديا يتحرك

على خط مستقيم تقود فيه المقدمات إلى النتائج وإنما هو حدث ذو طبيعة دائرية التفاعلية وهذه الطبيعة تشكل جزءاً رئيسياً من عمل القصيدة وتأثيرها في المتلقى ، ومن هنا فإن الشاعر في اللوحة التي معنا يبدأ بصورة : « يتشقق وجه الأرض » ولنلاحظ أن صيغة الفعل « يتفعل » تساعد في إعطاء بعد زمني واسع المدى فالتشقق يحدث من تلقاء نفسه بعد فترة زمنية غير معلومة من نقطة البدء ، وتتدخل الصيغة اللغوية مرة أخرى في تحديد المدى الزمني من خلال الفعل « يصاعد » الذي يتكرر في بيتين متتاليين « الصوت النائي يصاعد . . . من قاع الهوة يصاعد » فحدث الصعود من خلال الفعل يصعد ، يختلف عن الحدث نفسه من خلال الفعل « يصاعد » الذي يهب الإيماء بالبطء والضعف والوهن ، وهو من خلال قرائن أخرى تأتي في البيتين مثل الصفة في البيت الأول « النائي » وشبه الجملة في البيت الثاني « من قاع الهوة » من خلال هذين العاملين اللغويين يضاف إلى البعد الزمني المتراخي الممتد بعد مكاني سحيق يضاعف الإحساس بوحدة الشعور الذي تسعى القصيدة إلى رسمه ، وبالنقطة التي وصلت إليها القيم الصافية التي يسعى الشعر إلى استشرافها وإنعاشها .

ويأتى عنصر التعليق الخارجى : « وارتحنا . . فالفشرة عادت مجلوة » لكى يعمق ذلك الإحساس المر ، بامتداد مشاعر السلب إلى كل اتجاه ولكى يجسد في مجموعة من الصور المتتالية الذعر والوحدة واليأس التي تحيط بساكن الكهف المنزوى . .

إن هاتين اللوحتين تبدأ كل منهما من نقطة بعيدة ، وتأخذ كما رأينا اتجاهات مختلفا ولكنها تتكاملان فيما بينهما ، وتتفقان على جذب النقطتين البعيدتين إلى أرض الواقع وعلى النزول عن صهوة الحلم ، ولمس تراب الأرض ، وعلى أن يحاول الشعر أن يأكل الطعام ويمشى في الأسواق وعليه أن يأخذ حذره وهو يؤدي واجبه ، وأن يصطنع لنفسه حواس تلائم المناخ الجديد المحيط به وأن تبقى فجوات قد تبتلع خطاه وأن يتوقع بين لحظة وأخرى هجمة من شبح قدرى مجهول :

انظر حولك

وتأمل هذى السوق العارية المشهورة

فالكل يبيع ويسقط في المحذور

واشحذ سيفك

قد تقطع يوما هذى الكف الممدودة

لا تدري سم أناملها

أو حجم الطلقة في الديجور
لو تدرى الغيب الكامن في المجهول
لاخترت العيش طليقا وبعيدا
لكن ها أنت تدور وتسقط في شرك المجهول
مقتولا برصاص قصيدة

وعلى هذا النحو تصل القصيدة بمنطقها الخاص لا بمنطق النثر إلى أن تنمى إحساسا
حول الشعر تصل به مع المتلقى إلى المدى الذى تريده .

هناك لون ثالث من ألوان التصوير في الديوان يشد القارئ إليه وهو هذا اللون الذى
يعتمد على التقابل بين محورين أحدهما ثابت والآخر متحرك ، ولعل قصيدة « الدائرة
المحكمة » التى تخلع على الديوان عنوانها تمثل نموذجا جيدا لهذا اللون والذى يمكن أن
يطلق عليه القصيدة الصورة ، والقصيدة - وهى من أعذب قصائد الديوان - تحتوى بضمير
المتكلم المذكر والمخاطبة المؤنثة ، ولسوف نرى أن المتكلم هو الذى سيصدر عنه طوال
الوقت الحديث ويظل الصمت مخيما على المخاطبة ، ويفعل هذا الصمت فعله فى ازدياد
حدة الظنون والمخاوف والتوجس والتردد والانشطار ، وكلها مشاعر تمهد للحظة الختام
الفاصلة التى تند عن المخاطبة فيها حركة تبتلع فيها كل شىء .

أجيثك

مزدحما بالوعود

مضيئا كدائرة البرق

منتظرا لانهيار السواقى

ألاصق عربى بجدران عزلتك الموحشة

تلوح للعابرين الحيارى

أن انغمسوا فى رحابى

ولوذوا ببابى

وسيحوا دروبى ممتدة مذهشة

هكذا يبدأ المقطع بهذه المجموعة من الصور المتلاحقة المتدافقة التي لايفصل بينها حروف العطف إلا في الجزء الأخير منها ، وهذه الصورة تكون فيما بينها مجموعتين صغيرتين متساويتين ، فهناك ثلاث صور تأتي مسندة إلى الصوت الرئيسى في القصيدة ، صوت المتكلم المفرد وهى تلك الصور التى تأتى فى صيغة « الحال » : « مزدحا . . مضيئا . . منتظرا » يقابلها ثلاث صور أخرى تأتى مسندة لصوت فرعى هو صوت جدران العزلة التى تصدر ثلاث إشارات متتالية فى صيغة فعل الأمر : « انغمسوا . . لودوا . . سيحوا » وإن كان يمكن ملاحظة أن ترتيب الحركات الثلاث ربما يجعل اللواذ بالبواب قبل الانغماس فى الرحاب ، والشاعر يجعل الخط الفاصل بين هاتين المجموعتين هو القافية التى تصل وتفصل بينهما فى وقت واحد (موحشة . . مدهشة) ولا يقتصر تناغم نهاية المقطعين من حيث القافية على اتفاق حرف الروى فقط بل يمتد إلى نوع القافية أيضا ، فجميع الأبيات تنتهى بقافية متحركة ويقتصر اللجوء إلى القافية الساكنة فى المقطع على هذين البيتين .

وإذا كانت القافية قد لعبت هذا الدور فى مقطع الافتتاح ، فإنها سوف تزداد كثافة وظهورا فى المقطع التالى ، وترتبط كثافتها عادة بازدياد درجة الشعور ، ولابد من القول هنا بأن قصائد فاروق شوشة ، تكتسب قيمة فنية عالية مع غنى القافية والموسيقى الداخلية ، ويؤثر غياب هذين العنصرين أو أحدهما على متعة القارئ بها ، ولنتأمل هذا المقطع الغنى المكثف :

وانشطر اثنين

بعض يلاعن يوم قدومى لديك

وبعض يبارك يوم انتسابى إليك

وأمضى

تلاحقنى دهمات انشطارى

ويصلبنى فى الميادين جوعى وعارى

وذل انتظارى

وأرجع معتنقا بانكسارى

إن مفتاح الدائرة المحكمة يكمن فى البيت الأول فى هذه المقطوعة « وانشطر اثنين » ويلقى بظله على الصور التالية له ، وإذا كان الانشطار معناه أن بعضه يلاعن وبعضه يبارك ، فإن الصور التفصيلية التى تعقب هذا الإجمال ، سوف تجئ على طريقة (اللف والنشر المرتب » فى البلاغة العربية ، تجئ أولا صور الملاعة التى وردت فى المقطع السابق ثم

تعقبها صور المباركة وحيا الإقبال :

أجيئك

تحملنى صهوات الرؤى المعلمة

بكفى سيفك

أحمله عن ميامين قبلى

مصوا فى هوائك وغطوا ثراك

وقاموا مباخر تمسح بالعطر أحزانك المظلمة

ومع أن هذه الحميا سوف تندفق خلال مقطع غير قصير من القصيدة قبل أن تتوقف وتتكرس، فإن هذا الاندفاع سوف يحد منه فى بعض الأحيان « عوائق إرهابية » تهدأ من قوة التقدم قبل أن ترتطم موجة الاندفاع بالصخرة الأخيرة ، ويتمثل العائق الأول فى الصمت المطبق فى المخاطبة التى دارت حول محورها الصور المختلفة ووجهت لها الإشارات المتنوعة ، لكنها لاذت بالصمت :

وما زلت شاخصة كالشواهد فوق القبور

كوجه الخرائب فى ليلة معتمة

والصمت هنا لا يبعث الشعور بالهيبة أو الإجلال ، وإنما يبعث الشعور بنفاد الصبر، وباقتراب الكارثة العدمية التى تومئ إليها « القبور » و« الخرائب » لكن نزعة التفاؤل والإيجاب لا تستسلم وإنما تتقدم :

وأنزل فى المعمعان

أطاعن ثبت الجنان

وظهرى إليك

أمنت فجاءات هذا الزمان

تلبست جلد الأمان

عرفت اختلاط المسالك

بلبله المدبلجين

وطعم المرارة فى طعنات الجبان

ولنلاحظ أنه مع ازدياد درجة التوتر تعود القافية المكثفة إلى الظهور فتتكرر قافية النون خمس مرات فى ثمانية أبيات ، وهو غنى أشرنا من قبل إلى أثره على القصيدة ، وإذا كان

الشعور هنا يتقدم نحو الانتساب . . والإيجاب فإن ذلك لا يبدو من خلال صور الحركة فقط وإنما من خلال أفعال الشعور أيضا ومعنا منها في هذا المقطع « أمنت فجاءات هذا الزمان » ، وسوف نرى أن هذا النوع من الأفعال سوف يبدأ في التراجع مشكلا جزءا من « العوائق » التي أشرنا إليها ، ويلاحظ ذلك في مفتتح المقطع التالى :

ظننت بأنك فى الروح حضنى

ملاذى وأمنى

وزادى إذا جعت

فلم يعد الأمن إلا « ظنا » وسوف يتطور هذا النوع بعد أن ينكشف غبار التردد إلى ماهو أقوى من فعل « ظن » وهو فعل « وجد » :

وجدتك راجمة الأنبياء

وقاتلة الشعراء

ومخرسة الألسنة

وأرتد

أين المفر

وأين براءة حلم تقصف

خطو توقف

عمر تجاعيده مبهمة

وأسقط

تتسعين فما لازدرادى

ولحدا عميق القرار

وفخا

ودائرة محكمة

إن الحركة الأخيرة فى الارتداد والسقوط جاءت خاطفة وحاسمة وكادت فى حداثها وثقلها تعادل بين الصمت الطويل للمخاطبة ، والموجات المتتالية من الكلام والحركة للصوت الرئيسى للمتكلم .

على هذا النحو تقدم القصيدة نموذجا فنيا يتعاون فيه تقابل الثوابت والمتغيرات ، وتراكم

الصور، وأفعال الشعور، وأدوات الربط وجوداً أو عدماً، ودرجة الموسيقى علواً أو خفوتاً، يتعاون فيه كل ذلك في تقديم لون من الشعور يمكن أن يلبس مواقف متعددة، قد تكون الوطن في بعض لحظات الانتفاء، وقد تكون المرأة، وقد تكون مواقف أخرى مجردة تهيئ لها القصيدة فرصة للتجسد، لكن معرفة « المقصود » ليست هي جوهر تحليل القصيدة، فما أسهل أن يقال ذلك « المقصود » في قالب عادي، فلا يستحق أكثر من أن يطرح حوله السؤال « ماذا قال » لكننا في الشعر نطرح دائماً السؤال : « كيف قال » .

إن قصائد الديوان وهي توظف الصورة تستغل كثيراً من إمكانياتها فهي أحياناً تلجأ إلى التوليد داخل الصورة وتتبع الجزئيات الدقيقة لخلق صور جديدة منها، وأحياناً تنجح إلى إجراء لون من الديالوج الداخلي بين أغصان الصور الجزئية وأحياناً أخرى تستغل الصورة الاعتراضية لكي تنمو بها وتدخل معها آفاقاً جديدة تبدو وكأن السياق اللغوي هو الذي يقود إليها عرضاً، ولعل الطريق المتعرج الذي سلكته قصيدة « لا مفر » التي تفتتح الديوان بين نقطة البدء ونقطة النهاية مر بكثير من ألوان التشكيل الفني في الصورة .

هذا أنا

وفي نهاية الطريق أنت

واحة شبيهة

سحابة سخية تمر

أدمنت ظلها ولا مفر

والآخرون بيننا

إن ديوان الدائرة المحكمة يؤكد كثيراً من القضايا المتصلة بتطور القصيدة الحديثة وهو يؤكد بطرق غير مباشرة أحياناً من خلال لغته، وأحياناً من خلال مضامينه وفي كثير من الأحيان من خلال امتزاجها معاً، فالشعر « تحرك » يهدف إلى التغير ومن اللافت للنظر أن معظم قصائد الديوان تبدأ بأفعال الحركة من الشاعر أو إليه أو إلى القصيدة « الليل وحة الضوء » مطلعها « تحيئيني في الليل » والدائرة المحكمة مطلعها « أجيئك مزدحماً بالوعود » وقصيدة لأنك الوطن مطلعها « على جناح الصيف يرجعون » وقصيدة « يدوسنا عام جديد » مطلعها « وانتظرناك » فما جئت وقصيدة « الرحلة اكتملت » مطلعها « نجوس خلال الديار » وقصيدة صورة مطلعها « تعالى . . . فهذا زمان التصنع » . وهكذا تسيطر أفعال المجيء والذهاب وما يدور في مجال الحركة على مطالع كثيرة من قصائد الديوان، وهي سيطرة يمتد مداها إلى أبعد من المصادفة اللغوية، ليكشف عن جزء من طبيعة شعر الديوان وهدفه وهو

الحركة الديناميكية الرافضة والمؤثرة والمغيرة والكاشفة لنقاب الدهشة عن كثير مما تألفه العين خارج دائرة الشعر .

وديوان « الدائرة المحكمة » يؤكد كذلك أن الشعر انتماء ، وهو انتماء لا ينسلخ فيه الشاعر عن دوائر علاقاته الإنسانية بحجة البعد عن شعر المناسبة .

ولقد كان جوته يقول إننى لم أكتب قصيدة إلا ووراءها مناسبة من لون ما وقد شاعت فى حركة الشعر الجديدة موجة من رد فعل ضد قصيدة المناسبة ، لكن ديوان الدائرة المحكمة يقدم لنا قصائد تدور حول أربع شخصيات من أعلام الحياة الأدبية المعاصرة (طه حسين - صلاح عبد الصبور - فوزى العنتيل - عبد الحميد الحديدي) وهى قصائد تحمل قيمة فنية عالية ، وتطرح قضايا تتصل بجوهر الفن الشعرى وخاصة مرثيتى صلاح عبد الصبور - وفوزى العنتيل اللتين تطرحان قالباً محكماً للمرثية فى مفهومها الحديث .

وقصائد الانتماء العام فى ديوان « الدائرة المحكمة » وفى مقدمتها الوطنيات تحتل مكاناً بارزاً وتعبر عن هموم الوطن فى أقنعة مختلفة وقد تمتزج فيها صورة الأسى ويلمحة الغزل نبرة الحزن ، وتذوب فيها الذات الخاصة فى الذات العامة أو يتلاشى الواحد فيها فى الكل وكل ذلك من خلال أدوات الفن الجيدة التى يزدحم بها هذا الديوان .

لقد أشرت فى بداية هذا الحديث إلى أن بعض مواهب فاروق شوشة قد حملت إليه الظلم .

فهل أضيف إلى هذا أيضاً أن الحركة النقدية قد أضافت بدورها بعضاً آخر حين لم تعط لهذا الشاعر الكبير ما يستحقه شعره من المناقشة ولعل جائزة الدولة التى حصل عليها أخيراً ترفع جزءاً من هذا الذى أشرنا إليه .

المبحث الخامس

درجات السلم الموسيقي في حركة الشعر الحر

محمد إبراهيم أبوينة

يعد صدور « الأعمال الشعرية » لمحمد إبراهيم أبو سنة حدثا ذا أهمية خاصة في تاريخ الشعر العربي المعاصر وعلى نحو خاص في تاريخ مدرسة الشعر الحر في مصر، فقد بدأت دواوين هذا الشاعر تتوالى في الظهور منذ أكثر من عشرين عاما(*) حيث ظهر ديوانه الأول « قلبي وغزالة الثوب الأزرق » سنة ١٩٦٥ م ثم ديوان « حديقة الشتاء » سنة ١٩٦٩ م ثم « الصراخ في الأبار القديمة » سنة ١٩٧٣ م ثم « أجراس المساء » سنة ١٩٧٥ م ثم « تأملات في المدن الحجرية » سنة ١٩٧٩ م وأخيرا « البحر موعدها » سنة ١٩٨٢ م، لكن الشاعر أعاد تجميع الدواوين الستة لكي تظهر في المجلد الأول من « الأعمال الشعرية » في نهايات سنة ١٩٨٥ م . وقد واكبت الفترة التي ظهر فيها هذا المجلد حركة نشطة لدى كبار الشعراء المصريين لتجميع حصاد ربيع القرن الأخير بين غلاف كتاب واحد ، هكذا فعل على سبيل المثال الشاعر فاروق شوشة الذي صدرت أعماله الكاملة عن دار النشر ذاتها وفي العام ذاته ، ومن قبله بقليل تجمعت أعمال الراحل أمل دنقل في ديوان واحد ، وكان شعراء الموجتين الثانية والثالثة من مدرسة الشعر الحديث في مصر، والذين بدأ نشاطهم منذ أواخر الخمسينيات وازدهر في الستينات والسبعينات ، بدأ يجمع حصاده في الثمانينات ويضع ما تفرق منه أمام أعين النقاد والقراء ، وذلك يتيح دون شك فوق المتعة المكثفة ، إمكانية إلقاء نظرة أكثر شمولاً على حركة الشعر الحر، من خلال هذه المجموعات أو واحدة منها .

على أنه يبدو من الضروري قبل تناول قضية كتلك ، التذكير بواحدة من المبادئ الأساسية في تاريخ الحركات الأدبية ومدى نسبتها بالقياس إلى التاريخ العام الأدبي الذي تنتمي إليه ، ويتلخص ذلك المبدأ في أن على الدارس في لحظة من اللحظات أن ينزع نفسه

(*) كتبت هذه الدراسة . سنة ١٩٨٧ .

من إسهار اللحظة المعاصرة ومناخ الحركة من داخلها ، ويتصور نفسه خارجها في محاولة متابعة للخط العام للتطور ، ما كان منه من قبل ، وما يمكن أن يحدث من بعد ، قياسا على خطو التطور في حركات أخرى مماثلة ، وفي ضوء هذا المبدأ علينا أن نتذكر أن حركة الشعر الحر في العالم العربي عمرها الآن نحو أربعين عاما ، وهى فترة شديدة القصر بالقياس إلى تاريخ الشعر العربي الذى يتجاوز خمسة عشر قرنا ، ومن ثم فإن التجربة لم تبلغ بعد مداها ومن الظلم لها أن يطلب منها أن تبلغ المدى في هذا الزمن القصير ، ومن الظلم للشعر العربي أن يطلب منه أن يسلم بأن هذه الحركة هى نهاية المطاف ، وأنها أغلقت الأبواب وراءها ، وأصبحت هى الإمكانية الوحيدة للتعبير الشعرى ، أو حتى للتعبير الشعرى « الجيد » ، لكن من المنصف أن ينظر إليها على أنها تجربة ، فيها الكثير من جوانب الإيجاب المتمثل في عناصر التعبير الشعرى اهتمت إليها وأهدتها للشعر العربي ، وأصبحت جزءا من سداه ولحمته ، وعناصر أخرى لم تثبت التجربة حتى الآن استجابة الذوق العربى لها وهو متلقى هذا الفن « ومستهلكه » على حد تعبير النقاد الفرنسيين - ومن ثم فقد تكون هذه العناصر قابلة للمراجعة ، وينبغى أن تكون من الناحية النظرية قابلة للتراجع أيضا ، وإذا حاولنا من هذا المنظور أن نستشرف آفاق التطور المحتملة في حركة الشعر الحر ، فإننا يمكن أن نقول ، إنه يمكن أن يحدث لها ما حدث للموشحات في بعض فترات « التجديد » في الشعر العربي ، فلا شك أن الذين عاشوا عصر الموشحات من داخله ، ظنوا في بداية التجربة وحمياها أنهم باهتدائهم إلى هذا اللون ذى الغنى الموسيقى الخاص قد انتقلوا بالقصيدة العربية إلى مرحلة أكثر تطورا - ومن يدري - فربما ظنوا أيضا أن الشعر العربى معهم قد ودع ذلك الشكل التقليدى البسيط دون عودة إليه ، ولكن التجربة تثبت بعد ذلك أن الشكل البسيط للقصيدة يبقى ، وأنه في الوقت ذاته يستفيد من الثراء الذى قدمته له حركة التنوع الموسيقى في الموشحة ، وأن حميا التحمس للون الموسيقى الجديد تهدأ شيئا فشيئا ، ولكنها لا تزول وتبقى جزءا من تنوع إيقاعى في تاريخ هذا الشعر وهذه النتيجة التطورية محتملة أيضا - من الناحية النظرية - في حركة الشعر الحر ، فقد ينجلي الغبار بعد نصف قرن من الزمان أو أكثر أو أقل عن جيل لم يولد بعد ، يأخذ من هذه الحركة إيجابياتها وهى كثيرة ويتلافى سلبياتها التى يسفر عنها النقاش ، ويخرج بالشعر العربى إلى أفق جديد ، أو يعود به إلى الخط الممتد إلى جذوره بعد أن يضيف إليه من لمسات التطور ما تتممخص عنه إبداعات الشعراء الكبار في حركات التجديد .

هذا المبدأ النقدى حين يتم التذكير به يراد به التنبيه إلى خطورة مبدأ مقابل يشيع غالبا في حياتنا النقدية ، ويحمل عنوانا له مقولة ظاهرها الحق والحيدة ولكنها تخفى في الواقع خطرا

حقيقيا على الإبداع والنقد معا ، ونعنى به ذلك المبدأ الذى ينادى بضرورة النظر إلى الأعمال الأدبية من « داخلها لا من خارجها » وأن يتلمس الناقد قواعده ومبادئه من واقع الفترة التى يدرسها وأن يتناسى النزعة « الدوجماتيقية » التقليدية ، ولا شك أن هناك جانبا كبيرا من الصواب فى هذا القول ، ولكنه يطبق فى مراحل استقرار الهيكل العام لجنس أدبى ما ، لا فى مراحل التجربة الأولى سواء كانت تجارب فردية أو جماعية ، ولا فى مراحل اهتزاز الشكل وعلى نحو خاص فى الشكل الشعرى ، والمبالغة فى تطبيق هذا المبدأ قد تجعل الناقد مطالبا بأن يبرر ما يراه ، وأن يكون تابعا وأن تكون الحركة التطورية فى مجملها عشوائية قد يقودها مبدع نحو اليمين ويجد من يبرر له وآخر نحو اليسار ويجد من يبرر له كذلك ، وفى وسط ذلك يفقد خط التناسق العام فى التطور الأدبى .

بعد هذه المقدمة نعود إلى « الأعمال الشعرية » التى نحن بصدد الحديث عنها والتى تحتل مجلدا يزيد على سبعمائة صفحة من القطع المتوسط ، ويضم داخله ستة دواوين للشاعر كما أشرنا ، وأول ما يلاحظ من حيث الشكل أن الشاعر أعاد ترتيب دواوينه داخل « الأعمال الشعرية » والتزم فيها الترتيب العكسى تماما ، أى أنه بدأ بآخر الدواوين « البحر موعدنا » الذى صدر سنة ١٩٨٢ م ، وانتهى بأولها : « قلبى وغازلة الثوب الأزرق » والذى ظهر سنة ١٩٦٥ م ، لكنه فى الوقت ذاته ذيل ديوان البحر موعدنا بمجموعة من « قصائد من دفتر السنوات القديمة من أوراق الصبا فى حدائق الشعر » وهى مجموعة تتكون من ثلاث قصائد تعود إلى سنة ١٩٦٠ م وحرص الشاعر على أن يثبت تواريخ كتابة كل قصيدة أو نشرها فى الديوان الأول ، واكتفى فى الدواوين الخمسة التالية له أن يكتب تحت عنوان كل ديوان تاريخ نشره ، وقد أضاف الشاعر - فى مجال الشكل العام - تقليدا للتزمه فى خمسة دواوين من الستة ، وهو كتابة إهداء فى صدر الديوان وتذييل هذا الإهداء بتوقيع الشاعر ، وهو يهدى ديوانه الأول - حسب الترتيب فى الأعمال الشعرية - إلى مسقط رأسه قرية « الودى » ويوقع باسمه كاملا « محمد إبراهيم أبو سنة » ، ويهدى ديوانه الثانى « إلى أبى وأمى » ويوقع « أبو سنة » وذلك فى ذاته لافت للنظر ، فالإنسان عندما يخاطب أبويه يتحدث باسمه الأول وليس باسم الأسرة فهو عندهما « محمد » وليس « أبو سنة » وتتكرر نفس الملاحظة فى الديوان الثالث « إليها » والتوقيع « أبو سنة » أما الديوان الرابع فهو « إلى أبى » دون توقيع (٩) والخامس دون إهداء ولا توقيع ، والسادس والأخير وهو فى نفس الوقت الأول فى الظهور الزمنى يهدى إلى الذين يصرون على إنقاذ الحب ومجد الإنسان ، وفى هذه المرة يوجه الشاعر فى صفحة الإهداء قصيدة قصيرة من أربعة أبيات :

إن يكن غيرى يعزف فى ناى ذهب
فاغتفر يا شعب أن أعزف فى ناى حطب
ليس فى الآلة حس إن فى الروح الطرب
أنا ما جئت أغنى إنما جئت محب

وهذه الأبيات الأربعة تسير على تفعيلية مجزوء الرمل « فاعلاتن أربع مرات فى البيت »
لكن البيت الأول منها مضطرب موسيقيا ، وهو يحتاج لكى يستقيم وزنه أن يضاف إليه
« سبب خفيف » قبل الفعل « يعزف » .

وعندما يجد القارئ أن أول بيت فى أول ديوان توجه إليه هذه الملاحظة العروضية فإن
ذلك قد يكون مؤشرا لتجاوزات أخرى فى صلب الديوان والدواوين التالية له ، وهو ما
سنعود إليه بالحديث المفصل .

لكن قد يكون علينا أن نناقش أولا ظاهرة الموسيقى فى الشعر الحديث كما تتمثل فى هذا
الديوان من خلال المنظور الذى أشرت إليه آنفا ، والمتمثل فى النظر إلى التجربة من
خارجها ، ما الذى تمثله دائرة التنوع والتعدد الموسيقى فى الشعر الحر ، إذا قيسست بدوائر
التنوع الممكنة فى الشكل التقليدى ؟ إن من تكرار القول هنا الإشارة إلى ما أكد عليه كثير من
الباحثين فى موسيقى الشعر من أنه لا ينبغي أن نخدع بالرقم (١٦) فنحسب أن إمكانيات
التنوع الواردة فى بحر الخليل هى ستة عشر فحسب ، بل إنه داخل البحر الواحد تنوع
الإمكانيات الموسيقية حتى يبدو أننا أمام لونين من الإيقاع الموسيقى مختلفين تماما ، مع أنهما
ينتميان إلى بحر واحد ، وكفى هنا الإشارة إلى ما يوجد بين البسيط : (مستفععلن فاعلن
مستفععلن فعلن) ومخلع البسيط (مستفععلن فاعلن فعولن) أو بين الكامل فى صورته التامة
وصورته المجزوءة والصورة التى يسميها العروضيون بالأخذ المضممر والتى تتحول فيها
متفاعلن إلى « متفا » أو إلى فاعل » ويمكن أن تزيد هذه التوقيعات المتعددة بالصور الممكنة
فى الموسيقى الشعرية التقليدية عن مائة صورة .

وفى مقابل ذلك نجد أن مجموعة شعرية تضم ستة دواوين لشاعر متميز مثل محمد
إبراهيم أبو سنة ، لا تزيد الإيقاعات السائدة فيها عن أربعة إيقاعات هى : إيقاع الكامل
« متفاعلن » وهو يمثل الحجم الأكبر من الديوان نحو ٥١٪ من القصائد وهو كثيرا ما
يتداخل مع تفعيلية الرجز « مستفععلن » التى يمكن أن تكون متفاعلن بسكون الحرف
الثانى ، ويأتى بعد هذا تفعيله المتدارك وتمثل حوالى ٢٦٪ سواء فى صورتها التامة « فاعلن »

أو في صورة الخبب « فعلن » ثم تفعيلة المتقارب « فعولن » أو « فعول » وتمثل ١٢٪ وأخيرا تفعيلة الرمل « فاعلاتن » وتحتل ٦٪ من حجم الديوان وإلى جانب هذه الإيقاعات الأربعة السائدة ، يوجد إيقاع الهزج « مفاعيلن » في واحدة من قصائد الديوان .

هذه التفاعيل تبنى في الديوان على نظام « الشعر الحر » أى وفقا لتنوع العدد في كل شطر شعري ، فيما عدا استثناءات قليلة ، كان يقترب منها الشاعر من النظام الخليلي ، الملتزم بوحدة عدد التفعيلات في كل بيت ، ومع ذلك فقد كان الشاعر يكسر هذا النظام متعمدا فيما يبدو ، ويظهر ذلك واضحا في قصيدة تحمل عنوان « رباعيات » حيث يستهلها الشاعر على هذا النحو :

قلبي يرفرف في غمامة	قمر ينوح على حمامة
ألقته بين شباكها	ومضت ولم تترك علامة
ريح على قمم الجبال	تشكو إلى شمس الزوال
سفرا تطاول ثم طال	من أجل وعد لا ينال
هذي المدينة لا تلد	عانقتها (قبلتها) لم تتقد
ناديتها وإلى متى	تبقين بباردة الجسد

فالذى يقرأ هذه الرباعيات الثلاث يجد أنها جميعا تلتزم مجزوء الكامل بمعنى أن كل شطرة تتكون من « متفاعلن » مرتين ، فيما عدا الشطرة الثانية من الرباعية الأخيرة (عانقتها قبلتها لم تتقد) فهي تتكون من « متفاعلن » ثلاث مرات ، وكان من الممكن للشاعر أن يحذف كلمة « عانقتها » أو « قبلتها » فيستقيم له النظام الموسيقى ، دون أن يفقد المعنى شيئا . وتتكرر نفس الظاهرة في قصيدة « الطريق إلى المستحيل » في الديوان ، مما يدل على أن الشاعر يريد أن ينسلك من الشكل الخليلي في صورته التقليدية .

ومن الظواهر المتعلقة بالموسيقى في هذه المجموعة ظاهرة الخلط بين البحور في قصيدة واحدة ، وهى ظاهرة قد تختلف قليلا عما يسمى « المزج بين البحور » حيث يبدو في فكرة « المزج » التخطيط المحكم الذى يقف وراء الانتقال من بحر إلى بحر آخر ، ثم العودة إلى البحر الأول ، وهكذا ، ومن أمثلة فكرة « الخلط » في المجموعة التى معنا ، قصيدة « زمان التعاسة » :

حالك كالمرايا التى تعكس
الليل ، حالك يا زمان التعاسة

كل ما فيك كاذب ومهين
ومعنى في الخساسة
نبوءاتنا والأمانى المداسة
سكنتك الأحزان وازدهر اليأس
وماتت على يدك القداسة
ما الذى يرتجى وأنت خثون
موحش سادر فى الشراسة

فعلى حين يبدأ البيت الأول بتفعيلة المتدارك « فاعلن » فإن الشطر الثالث « كل ما فيك كاذب ومهين » يمثل شطرا من بحر الخفيف « فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن » وكذلك الشطر الخامس والسادس والسابع والثامن على حين يعود التاسع إلى المتدارك ، ويستمر هذا التردد على مدار القصيدة .

على أن الأمر أحيانا يتعدى ظاهرة « الخلط » بين التفعيلات المعروفة ، إلى ظاهرة « الخروج » على هذه التفعيلات ، والخلط بين إيقاعى الشعر والنثر ، وهى ظاهرة تكررت فى مواقع متعددة ، وإن لم تأخذ شكل الشيوخ ، وسأكتفى هنا بالإشارة إلى مثال واحد من مطلع قصيدة « النهر وملائكة الأحزان » :

لست سطحا من الموج لا ولا أنت فضة
إنما أنت مهجة الأرض سالت ، ودهر
من الهناءات والتعاسة والشوق
لحن من العشق يرحل فى الحلم
حتى تموت المسافة

فمع أن تفعيلة المتدارك « فاعلن » هى التى تشكل صلب هذه الأبيات فإن الخروج عليها « إلى غير تفعيلة أخرى » أمر واضح ، وخاصة فى السطرين الثانى والثالث ، وتكرر نفس الظاهرة فى قصائد أخرى فى الديوان مثل قصيدة « رؤية نيويورك » و « أسافر فى القلب » ومن اللافت للنظر أن القصائد التى وجدت فيها هذه الظاهرة ، يتسمى الكثير منها إلى المرحلة الأخيرة فى إنتاج الشاعر ، وهى مرحلة يفترض فيها سيطرة الشاعر التامة على أدواته وتلافيه للهنات التى يمكن تصور ورودها فى المراحل الأولى .

وإذا كانت درجات السلم الموسيقى قد قادتنا حتى الآن من مرحلة « التفعيلات المستقلة

المحدودة» إلى مرحلة «التفعيلات المتداخلة» ثم إلى مرحلة «التفعيلات المضطربة» التي يتداخل فيها الإيقاع الشعري مع الإيقاع النثري، فإن من الطبيعي أن تقودنا إلى مرحلة تالية هي مرحلة «الإيقاع النثري الخالص».

وتتمثل هذه المرحلة في الديوان على نحو خاص في قصيدة من «قصائد النثر» تحمل عنوان «رسالة إلى الحزن»، ولا يلتزم فيها الشاعر الوزن الشعري على الإطلاق. والطبعة التي بين يدي خالية من الإشارة إلى أن القصيدة من «قصائد النثر» مع أن القصيدة عندما نشرت من قبل في ديوان تأملات في المدن الحجرية حملت هذا التنويه، ويفترض أن سقوطها هنا خطأ غير مقصود. لكننا عندما نصل إلى هذا اللون من الكتابة: «قصيدة النثر» علينا أن نتساءل من جديد، عن مدى شرعية وضعه في ديوان من الشعر، وعن مدى شرعية حمله لكلمة «قصيدة» في عنوانه، وهذا التساؤل المزدوج ينبغي أن نفرق بينه وبين التساؤل عن مدى «جمال» أو «أدبية» هذا اللون، فذلك تساؤل معياري، ليس محله هنا في هذا اللون من الدراسة الوصفية.

ما الذي يجعل المقطوعة التالية الموجهة إلى الحزن «قصيدة نثر» وليست «نثرا» فقط؟ عندما يقول الشاعر مثلا:

- ١ - أيتها القطيفة الناعمة السوداء .
- ٢ - إنك ماهر حقا في التسلل إلى جميع المنافذ .
- ٣ - فأنت تجيد تسلق السفن التي تمخر عباب أعالي البحار .
- ٤ - وتجيّد ركوب الطائرات والسيارات العامة والخاصة .
- ٥ - ودخول المطاعم ومحلات البقالة والمكاتب الحكومية .
- ٦ - والمنازل والحدائق ومجالس السفراء والخبراء وقلوب .
- ٧ - النساء المراوغات ، والنساء العفيفات اللواتي .
- ٨ - لا يخالفن ضميرهن أبدا . . . ومع ذلك فإنك .
- ٩ - تقبل دائما من الهواء متعللا في أول الأمر .
- ١٠ - بأنك سوف تسمعنا لحنا شجيا ناعما .
- ١١ - وسرعان ما تنفجر كالقنبلة .

لنسجل أولا أن دخول هذا اللون من الكتابة داخل ديوان شعر عربي أمر حديث نسبيا، أي أنه لم يكن متصورا أن يدخل الشريف الرضي إحدى خطبه في ثنايا قصائده (مع

أن العكس كان وارداً) ولا أن يمزج ابن العميد بين شعره ونثره ، وحتى عندما ترك حليل مطران في بداية القرن ، قصيدة نثرية في رثاء اليازجى تسلسل على استحياء بين قصائده الشعرية ، لم يكرر التجربة وأفرد لنثرية الرفيعة المستوى كتباً أخرى ، لكن الظاهرة بدأت في الشيوخ مع مدرسة الشعر الحر ، وكأنها نتيجة من نتائج التحرك على درجات السلم التي أشرنا إليها آنفاً (محدودية التفعيلات - تداخل التفعيلات - اضطراب التفعيلات وتداخل المستويين الشعري والنثري - قصيدة النثر) .

ولنعد إلى التساؤل من جديد حول شرعية دخول هذا « النثر » إلى ديوان شعر وحمله اسم « قصيدة » النثر ما العنصر المشترك بين هذا « النثر » وبين الشعر ؟

ليس هذا العنصر هو « الإيقاع » مع أن هذا اللون من الكلام يوجد فيه إيقاع دون شك ، ولكنه إيقاع مختلف في طبيعته عن الإيقاع الشعري ، فطبيعة الإيقاع الشعري أنه « إيقاع دائري » وطبيعة الإيقاع النثري أنه « إيقاع امتدادى » بمعنى أننا لو تصورنا الإيقاع الشعري بادئاً من نقطة معينة فإنه يعود إليها بعد دورة قصيرة ويكرر الدورة بعينها بعدد تكراره للتفعيلات المفردة أو المزدوجة التي يستخدمها ، وهكذا يجد الذى يركب بحر الرمل مثلاً أنه دائماً يتيح الكلام على فاعلاتن فاعلاتن أى أنه من ناحية الإيقاع أمام (سبب خفيف + وتد مجموع + سبب خفيف) وأنه يعود إلى هذه الدورة من جديد كلما انتهى منها . أما الإيقاع النثري فهو كما قلت إيقاع امتدادى بمعنى أنه لا يلتزم بالعودة نغمياً إلى النقطة التي يبدأ منها ، وإنما هو ينطلق على خط ممتد مكرراً من المقاطع القصيرة والطويلة ومن الأسباب والأوتاد ما تلميه اعتبارات أخرى غير اعتبارات « الدورة النغمية » التي يلتزم بها الشعر ، وعلى ضوء هذا المبدأ فإن الفحص المتأنى لهذا المقطع ولغيره من مقاطع « قصائد النثر » بصفة عامة ينتهى بنا إلى أن قصيدة « النثر » تنتمى نغمياً إلى مجال « النثر » لا إلى مجال الشعر .

قد يظن أن فكرة الخيال والصورة هي القاسم المشترك الذى يربط « قصيدة النثر » هنا ، بقصيدة الشعر ، وهو نفس العنصر الذى يجعلنا في مجال التحليل الشعري نفرق بين « الشعر » و « النظم » اللذين يشتركان في نظام موسيقى واحد ، ولكنها يفترقان من حيث القيمة الجمالية من خلال عنصر الخيال والصورة ، ومع أن ذلك التصور لا يخلو من صحة ، فإنه ليس السبب الرئيسى في نسبة هذا اللون من النثر إلى عالم الشعر ولا في إطلاق اسم القصيدة عليه ، ولو كان هذا هو السبب الرئيسى لدخلت كثير من كتابات طه حسين ومصطفى صادق الرافعى وأحمد حسن الزيات وجبران خليل جبران ، إلى عالم القصائد ، بل ولأمكن أن نصعد إلى الجاحظ وابن المقفع فندرجهما في عداد الشعراء مع أنها لم يزعمها ذلك ولعلهما لم يريداه .

لم يبق إلا عنصر واحد هو الذى يسوغ دخول هذا اللون إلى عالم الشعر - من وجهة نظر كاتبه - وهو عنصر « طريقة التسجيل الكتابي » . . كيف ؟ تفترق طريقة كتابة الشعر عن النثر، في أن النثر يخضع نظام التسجيل الكتابي لمتطلبات المعنى ، فنحن نبدأ الجملة الجديدة من أول سطر ، ونستمر في الكتابة فتملاً فراغ السطر من أوله إلى آخره مستغلين الفواصل والنقط للتعبير عن الحدود الصغرى والكبرى للجملة ، ولكننا لا نستأنف العودة إلى أول السطر إلا إذا انتهينا من المتطلبات المعنوية والتركيبية للجملة التى بين أيدينا . لكن الشعر له طريقة مختلفة في الكتابة وتحديد أول السطر وآخره ، وهى طريقة تخضع - بالدرجة الأولى - لمتطلبات النغم لا لمتطلبات المعنى ، وقد يلتقى المتطلبان معاً ، لكنها قد يتصارعان وفي هذه الحالة تخضع الكتابة الشعرية للنغم الذى يحدد بداية البيت ووسطه وخاتمه ، بصرف النظر عن المتطلبات الداخلية للتركيب ، ولننظر مثلاً إلى مطلع معلقة امرئ القيس :

قفانبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل
فتوضح فالمقرا لم يعف رسمها لما نسجته من جنوب وشمأل

فالواقع أننا عندما نكتبها بهذه الطريقة التى تعودنا عليها ، دون اللجوء إلى الفواصل ومع ترك فراغ بين السطرين الأول والثاني ، وإنهاء السطر الأول بعد كلمة حومل واستئناف السطر الثاني مع كلمة « فتوضح » ، عندما نفعل هذا فتحن نراعى متطلبات النغم لا متطلبات المعنى ، وإلا فإننا لو كتبنا هذه الأبيات على طريقة النثر ، لأصبحت على النحو التالى :

قفانبك / من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى / بين الدخول فحومل فتوضح فالمقرا
لم يعف رسمها / لما نسجته من جنوب وشمأل .

لقد فرض هذا القانون على الشعر القديم أن يكتب على شطرتين ، وأن يترك فراغاً في وسط السطر يمتد على نحو متواز من أعلى الصفحة إلى أسفلها ، وظل هذا الشكل للصفحة المكتوبة سمة خاصة بالشعر ، تعرف من خلالها الصفحة أنها صفحة شعر من النظرة الأولى حتى قبل أن تقرأ ، ولا تشاركها في هذا « الشرف » صفحة النثر ، وأقول الآن ، لعل هذا هو الذى أبعد فكرة « قصيدة النثر » عند القدماء ، فقد كان على أية قصيدة أن تكتب على شطرتين بينهما فراغ (وحتى عند غياب الفراغ كان يشار إليه بحرف م دلالة على كلمة مشترك التى تدل على اشتراك الشطرتين في كلمة واحدة) وهذا الشكل الكتابي نفسه كان يستلزم التوازن النغمي بين الشطرتين ، وهو ما لم يتوفر للنثر ولم يدعه ، فظل النثر الجميل الخيالى المصور نثراً فنياً وكفى ولم يدع أنه قصيدة .

مع ظهور الشعر الحر ، حل في طريقة « التسجيل الكتابي » مبدأ السطر مكان الشطر واختفى فراغ الوسط الذى كان يفصل الشطرتين ويميز صورة الكتابة الشعرية فضاقت الهوة قليلا بين الشكل الشعرى والشكل النثرى فى الكتابة ، ولكن ظل القانون الذى يحكم بداية السطر ونهايته مختلفا فى الحالتين ، فهو قانون « النغم » فى الشعر وقانون « المعنى » فى النثر ، وحين يحدث الصراع بين القانون يفضل الشعر قانون « النغم » فينهى السطر قبل أن ينتهى المعنى ، بل وقبل أن تتم أجزاء الجملة النحوية الرئيسية وهو ما يعرفه علماء العروض بظاهرة « التضمين » ، وهى ظاهرة تشيع فى الشعر القديم والحديث ، فعندما يقول أبو سنة فى هذه المجموعة :

لو كان ساعدى الذى
يمزقونه يمتد غصن سنديانه إذن أظلمهم
لو أن قلبى الذى تدوسه خيولهم
شراع مركب أقلهم وجاز نهرهم
لو كان عمرى السجين غنوة
توهجت فى يوم عيدهم
قاتلت طيلة الشتاء فى جبالهم

عندما نقرأ هذا المقطع لابد أن نحس بأن نهاية السطر ليست لها علاقة بنهاية المعنى غالبا ، فالسطر الأول ينتهى باسم الموصول « الذى » وصلة الموصول فى السطر الثانى ، والسطر الثالث توجد فيه « أن » واسمها ، ويوجد خبرها فى السطر الرابع . . . وهكذا .

هذا النوع من الكتابة ، ظل يميز « طريقة التسجيل الكتابي » للشعر الحديث ويميزها عن طريقة تسجيل النثر بدرجاته المختلفة ، التى تلتزم فى تحديد بدايات الأسطر ونهاياتها بالمعنى لا بالنغم ، ومن هذا الباب دخلت « قصيدة النثر » - فيما أعتقد - إلى مجال الشعر وأخذت مصطلحه ، فهى تكتب أسطرها على طريقة مشابهة للشعر ، بمعنى أنها تنهى السطر قبل تمام المعنى ، وتترك بقية التركيب معلقا فى البيت التالى على طريقة « التضمين » العروضى ولو أننا أعدنا قراءة نموذج « قصيدة النثر » الذى أوردناه فى مفتتح هذه الفقرة الخاصة ، ولاحظنا على نحو خاص طريقة كتابة الأسطر ٦ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ ، لعرفنا أن « تشعير » هذه الأسطر جاء من اللجوء إلى هذا القانون دون سواه متمثلا فى الفصل بين المضاف والمضاف إليه فى ٦ ، ٧ ، وبين الصلة والموصول فى ٧ ، ٨ ، وبين اسم إن وخبرها فى ٨ ، ٩ ، وبين الجار والمجرور ومتعلقه فى ٩ ، ١٠ ، هذا هو القانون الذى يفسر إطلاق

اسم «قصيدة» على قطعة نثرية ، وإدخالها في مطبوعات ديوان ، وهى واحدة من ظواهر الشعر الحديث ، سهل لها كما قلت ، زوال الشطر وهيمنة السطر ، لكن هل يكفى هذا التشابه لشعرية إعطاء مصطلح «قصيدة» لهذا اللون من الإنتاج ؟ .

إننى أعتقد أن كلمة « قصيدة » التى احتلت في الوجدان العربى مكانة خاصة منذ أن تحدث الناس عن « أول من قصد القصائد » في البدايات البعيدة الغائمة للعصر الجاهلى ، هذه الكلمة التى التصقت بمعنى « القصد » إلى لون محدد من التعبير ، أكثر خصوصية حتى من كلمة « الشعر » ذاتها ، هذه الكلمة ينبغى أن يظل مجالها القول الموزون الذى يسير على النمط الدائرى للنغم الذى أشرنا إليه ، سواء كان هذا النمط تابعا لنظام « البيت » أو لنظام « التفعيلة » وأعيد هنا تأكيد ما سبق أن أشرت إليه من أن هذا ليس حكما جماليا ، وإنما هو توصيف فقط ، يوضع بمقتضاه هذا اللون الجميل من النثر الفنى في دائرة موازية لدائرة الشعر ولكنها ليست داخلية في إطارها .

هل يمكن أن نستعيد الآن الخطوط الكبرى التى تحركت في إطارها هذه الرحلة على درجات السلم الموسيقى في حركة الشعر الحر ، والنتائج التى يمكن أن تنتهى إليها .

* إن علينا من وقت لآخر أن ننزع أنفسنا من أسار اللحظة الداخلية لحركة فنية معينة ، وأن نقف خارجها لكى نلقى نظرة عامة عليها بالقياس إلى التاريخ الأدبى العام .

* إننا يمكن أن نستعين في ذلك بعينة ممثلة ، ومجموعة شعرية تضم ستة دواوين لشاعر بارز من شعراء الحركة على مدى ربع قرن كافية من الناحية المنهجية لتمثيل هذه العينة .

* إن الدراسة الموسيقية لهذه المجموعة في إطار حركة موسيقى الشعر العربى تنتهى إلى مجموعة من الملاحظات ، تتمثل في ضيق دائرة التنوع الموسيقى وتداخل وحداته ، ووقوعها في الاضطراب أحيانا ، ثم انعدام الهوة بين مجال الموسيقى في الشعر - ومجال الموسيقى في النثر متمثلا في قصيدة النثر .

ويزيد من ذلك الإحساس ، بنثرية الشعر الحديث ، التطور السلبي الذى حدث في القافية لدى كثير من الشعراء العرب المعاصرين ، حين انتقلت القافية على أيديهم ، إلى تكنيك مهممل ، انطلاقا من فهم خاطيء ، بضالة دورها في البناء الشعري ، وهذا التطور مناف في طبيعته حتى للتطور الذى حدث للقصيدة الأوربية المعاصرة ، ومتعارض مع الطبيعة « المسموعة » للقصيدة العربية على امتداد تاريخها ، وهو مشلول إلى حد بعيد عن توسيع الهوة بين الشعر وسامعيه .

هل يمكن أن تشد هذه الظواهر الخطرة أبصار الشعراء ، إلى مزيد من الوعى بطبيعة الأداة الشعرية في أيديهم ، وضرورة محاولة توسيع دائرتها وشد أوتارها من حين إلى حين ؟ إننى أعتقد أن محاولة كتابة الشاعر «الحديث» من وقت لآخر لقصيدة تقليدية ، وتجربته السباحة فى البحور الصعبة ، فى الطويل والمديد والسريع والمنسرح وغيرها ، نهجٌ من شأنه أن ينوع النغم قليلا عنده ، وأن يجودا أداة الصنعة فى يديه وأن يجعل حركة تحرره وثورته تنتمى إلى دائرة تحرر القادرين ، وثورة المتمكنين ، وأن يجعل أيضا حركة الشعر الحديث ، تتوقف عن الهبوط درجات أكثر نحو دائرة الشرية .

بقى أن أقول إنه ليس من الإنصاف أن نتوقف أمام مجموعة رائدة مثل مجموعة أبو سنة ، من الزوايا الشكلية فحسب ، وإنما علينا أن نتلمس كثيرا من جوانب الإيجابيات فى تكتيك البناء الفنى لديه .

ووديان محمد إبراهيم أبو سنة ، من هذه الناحية ، تغرى كثير من قصائده قارئها النقدى بالتناول ، بل إنها فى أحيان كثيرة تشغله عن نفسها وعن فإذا هو أسير إيقاعها الفنى ، تلفه القصيدة داخلها وعليه أن يبذل محاولة للتخلص من إشعاعها القوى والنظر إليها من بعيد ، وتلك واحدة من صعوبات تعامل النقاد مع الأعمال الفنية الجيدة غالبا .

وجزء مما يشد القارئ العصرى إلى شعر هذه المجموعة أنه يجد بعضا من ذاته فيها ، وهو قد يجد نفسه فى صورة مباشرة فى التعبير الفنى عن حدث سياسى أو فنى مر بجيله وعاش مشاعره ثم يجد أصداءه الفنية فى الديوان وأسماء أبطاله على صفحاته : صلاح عبد الصبور ، عبد المنعم رياض ، جمال عبد الناصر ، جاجارين ، فيدل كاسترو ، شهداء الجزائر ، شادية أبو غزالة ، أنور المعداوى^(١) . وهى صور تصاغ غالبا مصفاة من عناصرها القابلة للزوال ، موشحة بعناصر البقاء ، منصهرة فى بوتقة الشعر :

رياض مات

تحطمت نوافذ البيوت

تساندت وانهارت الأشجار فى الطرق

وأقبل المطر

(١) انظر صفحات ٧٩ ، ٤٢١ ، ٤٢٥ ، ٤٤٣ ، ٤٨١ ، ٥٨٢ ، ٦١٤ ، ٦١٧ ، من الأعمال الشعرية الكاملة لمحمد إبراهيم أبو سنة ، المجلد الأول - مكتبة مدبولى القاهرة - ١٩٨٥ .

معطرا يفيض في العيون
رياض مات
رأيت مصر ترتدى الحداد
تنوح في الميدان
حمامها يفارق الأبراج
يموت ظامئا على المياه

إن الإفلات من الخطابية والمباشرة سمة بارزة يتشكل المقطع من خلالها ، والاكتفاء بالرصد للمشاهد الخارجية المتتقاة ، ووضع بعضها إلى جوار البعض دون تعليق ، يجسد مشهدا متجددا ، ويلمس شعورا حيا يربط بين الشعر والعصر ، وليس هذا المقطع إلا نموذجا لمقاطع كثيرة تتردد على امتداد صفحات الديوان .

لكن قارئ الديوان العصري أيضا يجد نفسه في صورة غير مباشرة أو غير محددة في كثير من المواقف التي يرسمها له واحد من « فتیان العصر » يتحرك على أماكن يعرفها في العريش وقنا ، وقرية الودي ، ونيويورك^(١) ، أو أماكن يتخيلها ويألفها أو مواقف يمكن أن يقترب القارئ منها أو تقترب منه ، دون أن يجد نفسه على حافة التجريد التي عودته عليها كثير من قصائد الشعر الحديث :

لا تبعدني عنك
كيف أصدق أنا كنا منفصلين
هل كنا يوما جسدين
أم نحن خلقنا منذ البدء
جسدا واحدا
لا أذكر هذا الزمن الموغل في البعد
عيناك شراعان على نهر الحب
وسريرك نهر وحديقة
وحمام أزغب يلهو فوق العشب^(٢)

(١) انظر صفحات ٧٣ ، ٩١ ، ١١٣ ، ٦٣١ .

(٢) السابق : ٣٧٨ ، ٣٧٩ .

إن هذا الاقتراب من المتلقى مع المحافظة على شرائط الفن الجيد يتيح للشاعر أحيانا أن يلبس مسوح حكماء العصر، وأن يواجه قارئه في نبرة فجائية وكأنها انشق عنه جدار - ليضعه دون أى مقدمات - اعتمادا على الألفة التى بينهما - فى جوهر المشكلة ، وليلمس بيده مباشرة موطن الجرح وكل ذلك دون أن يخاطر بالوقوع فى المباشرة أو الخطابية :

الزمان يختلف

فالبرىء انتهى واللبيب احترف
لم يعد ينقذ الآن من (شبح) الموت
أن تلزم المتصف
لم يعد ينفع الآن أن تعتكف
والخيول التى كان وقع حوافرها
يصنع الحلم ، تسقط فى المنعطف
والحمام الذى كان يهدل
فوق غصون الطفولة
أصبح لا يأتلف
والبلاد التى كنت تهوى منازلها
كل هذى البلاد رقاب وسيف
طاش بعد العناء الهدف
آن أن تعترف
الزمان يختلف (١)

إن غنى القافية يحمل قدرا كبيرا من سر جودة المقطع ، وكما أشرنا من قبل ، فإن خفوت القافية فى بعض قصائد « أبو سنة » وفى القصيدة الحديثة بصفة عامة يعد مسئولا عن جانب كبير من الجفوة التى حدثت بين القصيدة الحديثة والقارئ العربى الذى تعودت أذناه منذ قرون على أن يجد فى القصيدة ضربا من النغم قمته القافية ، وتعود أن يسمى الشاعر المقتدر « أمير القوافى » ويعود قدر من سر هذه الجودة إلى الألفة التى يخلعها استخدام ضمير المخاطب المفرد والذى يجعل الحديث وسطا بين النجوى الداخلية والبوح والنصيحة وإلى

(١) السابق ص ١٠٧ ، ١٠٨ .

إحكام الصورة في الموضع الذى اختار الشاعر أن يضعها فيه في منتصف المقطع ، حيث تجيء صورتان متقابلتان عن الخيول والحمام بما بينهما من عناصر التكامل في سرعة الانطلاق وبما بين رمزيهما من التعارض بين الحرب والسلام أو بين عنفوان الرجولة وبراءة الطفولة .

على أن الصور في بعض صفحات الديوان تند عن ذلك الإحكام في العلاقة بين جزئياتها ، ويبدو كما لو أن « التداعى » يحل محل « التماسك » في العلاقة بين الصور المتتالية ، وربما كانت قصيدة « قلبى يفر بلا اتجاه » واحدة من القصائد التى تمثل بعض صورها هذا الاتجاه (١) :

شفتاك فاكهتان من عسل ونار
وكواكب بعثت من الزمن القديم
من السديم
ترف في أفق النضار
وحشيتان كموجتين من السعار
تلقى بما يبقى من القلب الوجيع
إلى مرافق الانتحار
تلقى به دهرًا من الأمل المثلج في الضلوع
وفي خليج الذكريات
شفتاك طالعتان في نهر الربيع
موجًا من الورد المرفرف
في صفاء الذاكرة
يهب البرارى الاخضرار
غرب النهار
في أفق عينيك . . المسافة
بين قلبى والنجوم
قصرت وطال الشوق
مات الانتظار
حلم يطل من الليالى المظلمات

(١) السابق : ص ٥٣ .

إلى السفوح الهابطات

لقد بدأت القصيدة بصورة جيدة ألقت بذور عنصرين : العسل والنار ثم تركتهما دون أن تطورهما أو تطور أحدهما ، وإنما قفزت منهما إلى الكواكب والسديم ، وجاءت الصورة التالية « وحشيتان كموجتين من السعار فكانت بداية لموجة التداعى ، ويمكن أن نتلمس المفردات التى قاد إليها « الموج » فى الصور التى تلت - « المرائى - الثلج - الخليج - نهر الربيع - موج الورد » لكى نحس أن الكلمات مترابطة فيما بينها . فى الوقت الذى لاتنبع فيه صورها من ينبع واحد ، ومن ثم تبتعد شيئا فشيئا عن نقطة البداية ولا تذكر بها إلا على نحو خافت أو متكلف ، وكأن الصور أغصان أشجار متباعدة ترابط فيما بينها من أطرافها لكنها لا تنتمى جميعا إلى جذر واحد ، ويمكن ملاحظة هذه الظاهرة فى كثير من صور القصيدة نفسها ، حتى إنها لتفر دون اتجاه كما يقول عنوان القصيدة ، ولا شك أن ذلك « التداعى » فى بناء الصور يخلع جانبا من الغموض على القصيدة وهى ظاهرة تشيع فى القصيدة الحديثة ، وتنفلت بسببها الخيوط من يدى الشاعر فيجئ النسيج مهلهلا وينقطع الاتصال بينه وبين المتلقى .

فى المرات التى تنضج فيها القصيدة فى نفس الشاعر - وهى مرات كثيرة - يجئ البناء الفنى متسقا يؤازر بعضه بعضا ، وتبدو خلاياه من خلال المجهر متكاملة ، تراسل فيها عناصر السلب وعناصر الإيجاب ، ويؤدى التجسيد والتجريد هدفًا مشتركًا ، وتبدو العناصر اللغوية على مستوى الأداة والكلمة والجملة وكأنها لبنات تسد كل منها ثغرة قادت على قدرها فى بناء كبير ، ولا يستطيع القارئ أن يفلت من أسر قصيدة محكمة تمزج الحب بالوطن ويتحقق فيها قدر كبير من سمات القصيدة الجيدة وتحمل عنوان : « تباريح عاشق قديم (١) » .

تنوح البلبل فى القلب

أعرف ذنبى

ولا أطلب الآن غفران ذنب جنيت

على هذا النحو الهادىء تفتتح القصيدة بنغمة « اعتراف » وتسليم يتشكل فى ثلاثة أبيات تضم صورتين متجاورتين نوح البلبل ومعرفة الذنب دون أن يربط بينهما أى رابط من

(١) الأعمال الكاملة . ص : ٣٥ .

الروابط التقليدية في البلاغة سواء ما يرد في علم البيان من روابط الاستعارة والتشبيه أو في علم المعاني من روابط الفصل والوصل ولكنها مع ذلك يعتمدان على التجاور لكي يشكلوا مع الجواب والقرار، الصوت والصدى، وإذا أخذنا في الاعتبار الصورة الثانية (الاعتراف بالذنب) والتي سوف تتطور على مدار القصيدة، فإننا نراها قد تشكلت من جملة إيجابية وأخرى سلبية أى تعادل فيها طرفا السلب والإيجاب، وتلك ملاحظة - على بساطتها - سوف تتطور معنا على امتداد القصيدة، بعد أن يتلاحم فيها البطل الذى يبدو في المفتح ساكنا لا يتحرك ويبدو حديثه أقرب إلى المونولوج لا يرتبط بمخاطب بعينه، بعد أن يتلاحم البطل مع « البطلة » سوف تتشابك خيوط الصراع وتبدو أهمية السلب والإيجاب في إحداث التوازن.

فها أنت تنتخبين لزينة بيتك غيرى
فأمضى تنازعنى الريح والليل سرى
وأكتم وجد المحيين أهرب
بين حصار الظلال
وبين يديك فؤادى تصوغين منه الفكاهة
للعابرين

إن حركة القصيدة سوف تبدأ من هذا المقطع، وسوف يظهر فيها البطلان هو وهى ينزع كل منهما في اتجاه مغاير لاتجاه الآخر، ولنلاحظ أن المقطع يتكون من ستة أبيات يخصص طرفاها للبطلة ووسطها للبطل حيث تتحدث عنه الأبيات الثانى والثالث والرابع، على حين يخصص لها الأول والخامس والسادس، وتشكيل المقطع على هذا النحو يضع البطل في قلب البطلة ويجعلها تحيط به إحاطة السوار بالمعصم حتى وإن بدا بينهما لون من التعارض الخفيف يتمثل في الوجد من جانبه واللامبالاة من جانبها، وهى لامبالاة تسوق البطل إلى المتاهة والرفض:

أنا للمتاهة راض بما تحكمين
ولا أطلب القلب . . هذا الذى أخذته
العيون العميقة . . أخفته بين ضلوع الرياح
ولا أسمع الليل شكواى إنى أسافر
كالسيف
فوق النهار المراوغ

وتحت ستار المساء الذى
 يغرق الآن بين نقيق الضفادع
 ولا أطلب الحكم . . هذا المهشيم الذى
 بعثرته الزوايع
 ولا أطلب العفو . . إني وضعتك فى القلب
 لا أبتغى
 من زمانى شفاء المواجه

إن المقطع الذى يبدأ راضيا (أنا للمتاهة راض) وينتهى راضيا (إني وضعتك فى القلب) يغلى داخله بالرفض ، ويقوم بناؤه الأساسى على حرف النفى لا مسندا إلى فعل المتكلم الأول : (لا أطلب القلب ، ولا أسمع الليل ، لا أطلب الحلم ، لا أطلب العفو) وهذا النفى المتكرر للطلب هو نغمة الإباء والأنفة التى تصدر عن المحب الجريح ، وهى تصدر مصحوبة بلون من تعذيب النفس من خلال السفر فوق النهار المراوغ وتحت ستار المساء ، وارتباط عذاب الحب بعذاب السفر تمثل واحدة من النغمات الأساسية فى التراث الشعري ، سواء فى ذلك القصيدة العربية القديمة التى تظهر فيها الناقة ضاربة فى الصحراء فى مثل هذه المواقف ، أو فى التراث الرومانسى الذى غالبا ما يستعير الصحراء أو المتاهة التى اختارها الشاعر فى المقطع الذى معنا ، ولا أدري لماذا ذكرنى هذا المقطع ب رائعة فكتور هيجو «غدا من الفجر» التى تعالج موقفا مماثلا وإن كانت تأخذ اتجاهها مقابلا (١) .

سأرحل عبر البرارى
 وعبر الصحارى
 فيما عدت أحتمل الصبر عنك بعيدا
 سأمشى
 عيناى لا تبصران سوى ما يدور بقلبي
 وأذنأى لا تسمعان ديب الحياة
 وحيدا غريبا
 حنى الظهر واشتبيكت راحتاه
 حزينا . . تشابه عندى النهار مع الليل
 سأمضى ولن يستثير عيوني

(١) انظر ترجمتنا لهذه القصيدة التى نشرت فى مجلة البيان الكويتية . يونيو ١٩٧٨ .

تبر المساء الوليد
ولا روعة الأشرع القادمات
تبدو بعيدا
وتسعى وثيدا
إلى الشط
وحين أجىء لقبرك
سوف أحط عليه
بباقة آسى
وزهرة فل

إننى لا أريد أن أمضى فى المقارنة بين القصيدة الفرنسية والقصيدة العربية إلى أبعد من أن إحداهما ذكرت بالأخرى ، وأنها معا تأكيد لارتباط فكرة السفر بحركة الوجدان ، أو لنقل اختيار الحركة الخارجية كمعادل موضوعى للحركة الداخلية يضعها تحت المجهر فى الفضاء الخارجى وفى الصحراء أو المتاهة غالبا . أن الحركة التى طورها أبو سنة فى المقطع السابق واتخذت شكل « الرفض المحب » تعود مرة أخرى لتتخذ شكل « الإيجاب المقبل » فى مقطع تال يخلو من حروف النفى ويمتلئ بأفعال الإيجاب وتتصدره أداة الاستدراك « لكن » التى تومئ إلى تغير المسار :

ولكننى أبتغيك
وأعرف أنى بعيد
وأعرف أنى وإن غبت طالع
ولكننى مثل سيف الحقيقة والضوء
أسكن هذى الخلايا التى يزهر العشب فيها
أدخل جسمك مثل البذور
التي تسكن الأرض حتى يهيج المطر
وأمضى إلى مقلبتك لأرسم ما ابتغيه من الغد
أرسم شكل المسافات فى الضوء
شكل النجوم التى سوف تأتى
وشكل البحار التى سوف تولد

وأَمْضَى إلى شفتيك اللتين تبوحان لى بالمسرة تدخل روى لروحك

إن هذا المقطع لا يقابل المقطع السابق عليه من حيث اتسام الأول بالنفى والثانى بالإيجاب ومن ثم خلو المقطع من كل أدوات النفى فحسب ولكنه يقابله كذلك من حيث اتجاه الحركة ونوعها فإذا كان اتجاه الحركة فى المقطع السابق يلخصه أنه « ابتعاد عن » فإن اتجاه الحركة هنا يلخصه أنه « اتجاه إلى » وإذا كانت الحركة الأولى كانت تلف حول نفسها مكتفية بدمدمات النفى ، فإن الحركة الثانية تظل تتحرك من موقع إلى موقع ، وكلما كسبت موقعا ثبتته وتركته إلى ما يليه ، والذي يتأمل فى العلاقة بين أفعال الحركة المتتالية فى المقطع يدرك ذلك جيدا . فهناك الأفعال : « أسكن » ومن بعدها « أدخل » ثم أمضى » ثم « أرسم » حتى يتوج المقطع بالامتزاج الكامل « تدخل روى لروحك » ، وهو التحام يذكر بالدائرة التى رسمتها القصيدة فى مفتتحها وأحاطت فيها المحبوبة بالمحب رغم إشارات التعارض أو التذلل بينهما ، وإذا كان التقارب الأول إرهاصا فهذا تجسده وإذا كان نداء فهذا صده .

لقد كان الحوار من قبل يجرى بين المحبين وحدهما إغراء أو صدا وقربا أو بعدا حتى تم الالتحام فبدأ على الفور طرف ثالث ، هو المنافس على ذلك الحب ، وهو ليس فردا ولكن الضمير الذى يشير إليه هو ضمير الجمع :

فلا يقدرّون على فصلنا
ولا يقدرّون على قتلنا
ولا يقدرّون على عشقنا
وهم يزعمون بأنك ملء قلوبهم الآن
عفو . . لأنك ملء أكفهم . . .
لا . . ليس عشقك هذا الذى يدعون
ولا ليس قلبك هذا الذى يملكون
ولا ليس موتى هذا الذى يعلنون
أنا لا ألومك

إن كل خلايا القصيدة تتجمع لكى تطرد هذا الخطر الداهم بعد أن ذاقت حلاوة اللقاء والالتحام ، ومن هنا فإن عنصر النفى يعود من جديد بعد أن كان قد اختفى فى المقطع السابق ، وهو يعود مكثفا حتى إننا نجد منه عشر أدوات فى تسعة أبيات ، وهى تنقسم

بدورها إلى مجموعتين إحداهما يسلط فيها النفي على الفعل من خلال الأداة « لا » والثانية يسلط فيها على الاسم من خلال الأداة « ليس » معززة مرة أخرى بالأداة « لا » وربما تشتد خللايا النفي حول الاسم لأنه يمس بصفة مباشرة جوهر العلاقة التي تدافع عنها القصيدة « ليس عشقك » ، « ليس قلبك » ، « ليس موتى » ، وإذا كانت تسع من أدوات النفي العشرة في المقطع قد وجهت إلى هؤلاء « المنافسين المزيفين » فإن الأداة الأخيرة وجهت برفق إلى الحبيبة « أنا لا ألومك » وهو نفي يحمل في طياته معنى الإيجاب ويمهد لموجة التعادل الأخيرة بين الإيجاب والسلب والتي تختتم بها القصيدة :

إنى أحبك رغم ازوارك عنى
ورغم شتاء الفصول الذى
أتقيه بعينيك
لاتغفرى ان نسيت
ولا تفرحى إن شفيت
ولا تحزننى إن بليت
وحين يظنون أنى ما كنت
قولى لهم قد أكون
وحين يظنون بى لوثة من جنون
فمدى جذورك فى القلب
مدى عيونك فى السحب
تبهى على الأرض انى أحبك
حتى نهاية هذا الزمان الخئون

إن المقطع يتعادل فيه ثلاث من جمل النفى أو النهى (لا تغفرى ، لا تفرحى ، لا تحزننى) مع ثلاث من جمل الإيجاب (قولى ، مدى ، تبهى) وهو يحيط الموقفين جميعا بجملته « إنى أحبك » يضعها فى بداية المقطع ونهايته تأكيداً للالتحام الذى سعى إليه منذ أول القصيدة .

إن القصيدة — من هذه الزاوية — تشكل عالماً مستقلاً تتعادل فيه الجزئيات على نحو دقيق ، كما تتعادل الجزئيات فى العوالم والكائنات المستقلة فى الكون الخارجى ، وربما كان الفنان يحاكي الطبيعة بالمعنى الأرسطى القديم ، أو يقلدها فى الإبداع كما يقول جورج بوفون

في مقاله الشهير « مقال في الأسلوب^(١) » عندما يشير إلى جوهر الجمال في الطبيعة : « لماذا تبدو أعمال الطبيعة أمامنا شديدة التكامل ؟ لأن كل عمل هو « وحدة » وهو وفقا لخطة خالدة لا تنحرف أبدا ، فالطبيعة تعد في صمت بذور إنتاجها ، تصمم من خلال ضربة واحدة الشكل المبدئي لكل كائن حي ، وتطور ذلك الشكل وتحسنه من خلال « حركة دائمة » فيأتي إنتاجها مدهشا ، لكن الذي ينبغي أن يدهشنا هو الحدث الإلهي ، الذي ليست الطبيعة إلا صورة له . . . والروح الإنسانية . . . لو حاكت الطبيعة في خطواتها وطريقة عملها . . . إذن لشادت فوق أسس وطيدة معالم خالدة » .

وأيا كان الأمر فإنه من خلال الاهتداء إلى هذا العالم الداخلي للقصيدة يمكن الاهتداء إلى بقية جوانبها ، ويمكن الامتداد بالتفسيرات والتصورات والعناصر دون أن تتحول القصيدة إلى مجرد معالجة لموضوع وطني أو عاطفي أو تعبير عن مذهب سياسي ، أو تجربة لرص قوالب لغوية متجاوزة .

(١) انظر ترجمتنا الكاملة لهذا النص في مجلة فصول ، تحت عنوان « نصان من البلاغة الأوربية الوسيطة » (القاهرة : ١٩٨٤) ، وانظر في تحليله كتابنا : « النص البلاغي في التراث العربي والأدبي ١٩٩٣ » .

المبحث السادس

الإفادة من إمكانيات الشكّلين في القصيدة الحديثة حامد طاهر

في سنة ١٩٨٤ أعاد حامد طاهر تجميع ما كتبه من شعر خلال ما يقرب من ربع القرن ونشره في مجلد واحد يحمل اسم « ديوان حامد طاهر ^(١) » وكان قد نشر جزءا من هذا الشعر في ديوانين سابقين ضما شعره وشعر زميلين له ، وصدر أولهما بعنوان : « ثلاثة ألحان مصرية ^(٢) » وصدر الثاني بعنوان : « نافذة في جدار الصمت ^(٣) ». وقد صدر الديوانان السابقان بمقدمتين نقديتين كتب أولاهما الدكتور أحمد هيكل وكتب الثانية الدكتور محمود الربيعي ، على حين صدر الديوان الأخير بفصل كتبه حامد طاهر نفسه تحت عنوان : « تجربتي مع الشعر » وقد احتل هذا الفصل نحو خمس صفحات الديوان التي تبلغ في مجملها مائتين وعشرين صفحة من القطع الصغير.

والواقع أن ديوان حامد طاهر يمثل صفحة هامة في تاريخ القصيدة المعاصرة وتجربة طويلة النفس في التعامل مع الشعر تلقيا وتشربا من مدارس المختلفة ، وإسهاما وعطاء خصبا وجيدا على تنوع المذاق وتعدد الدرجات ، ولابد أن يلتقي قارئ الديوان أو لا بالفصل الثرى الذي كتب تحت عنوان « تجربتي مع الشعر » وهو في الواقع يعرض « تجربته مع الحياة » كإطار واسع ضم الشعر وروافده من العلم والتجربة والصداقة والحب والأمل والإنخفاق والسفر والإقامة والمناخ الذي أحاط بالرحلة الحياتية في مجملها . ومن ثم فإن هذا الفصل على « شاعريته » أقرب إلى الترجمة الذاتية ، التي تنبع التجربة الشعرية دون شك

(١) القاهرة : مطابع سجل العرب ، ١٩٨٤ .

(٢) القاهرة : الهيئة العامة للتأليف والنشر سنة ١٩٧١ .

(٣) القاهرة . مكتبة الشباب سنة ١٩٧٥ .

منها ولكنها تظل أوسع إطارا، وهذه الترجمة مليئة بزخم الحاضر والوعى به وتحليل العلاقات داخله وانعكاسها على صاحب الترجمة، وهى فى سبيل رسم هذه الغاية تتبع المسيرة من بدايتها فى أحياء القاهرة الشعبية حتى ذروتها فى ضواحي باريس مروراً بالأزهر ودار العلوم والحياة العسكرية واللغة الروسية ودراسة الفلسفة والتخصص فيها وتزدحم بأسماء الأعلام التى تكون الشبكة الرئيسية للعلاقات المباشرة أو غير المباشرة، فتصل إلى مائة وثلاثة عشر علماً على امتداد الصفحات الأربعين للمقدمة، وقد كان من شأن ذلك أن امتلأت المقدمة بالنبض والحركة والحيوية مما يمكن أن يعكس ضوؤه من بعيد على قصائد الديوان دون أن يوجد بالضرورة ربطاً مباشراً بين هذه وتلك، وإذا كانت معظم الأعلام التى وردت فى المقدمة هى «أعلام شخصية» لأناس معروفين بأعيانهم ومكانتهم، فإن هنالك جانباً آخر «لأعلام غير شخصية» يرد عند سرد الذكريات مثل «كان على أن أحفظ قدراً من القرآن الكريم فى مسجد المستعلى بالله عند الشيخ سيد وهو شبه كفيف ظل يعاملنى بقسوة، حتى اضطررتى لرشوته ببعض الهدايا المنزلية» أو «أذكر أننى كنت أصغر شيخ فى معهد القاهرة الدينى وأننى كنت موضع سخرية عم إبراهيم بقال شارعنا الذى كان يترك زبائنه عندهما يرانى ويخرج من المحل صائحاً: «أهلاً يا شيخ حامد» أو «مع السلامة يا فضيلة الشيخ» أو عند حديثه عن شقاوة صغار المكفوفين فى الأزهر. «أذكر أن الشيخ عصفور راهن أحد زملائه على أن يأكل فى وجبة واحدة سبعة أرغفة مع الطعمية والسلطات» وعلى هذا النحو تتناثر بعض الأعلام «غير الشخصية» فى صفحات المقدمة وهى تترك ظلالها على الحدث العادى تجسيدا وحفراً له فى ذاكرة المتلقى على النحو الذى انطبعت به فى ذاكرة الكاتب.

فاذا ما ترك القارئ المقدمة إلى الديوان، فإن موجة من الشعر الرقيق المحكم سوف تقابله على امتداد ستين قصيدة تظمها المجموعة تتميز جميعاً بالسلامة الموسيقية، وهى ملاحظة على بساطتها أصبحت ذات معنى فى الوقت الذى يجد فيه القارئ فى دواوين بعض مشاهير الشعراء بعضاً من التجاوزات الموسيقية - وهذه الموسيقى تتجاوز فى معظم الأحيان حد السلامة فى الديوان إلى حد تحكم الشاعر فيها وإدخالها عنصراً فى بناء فنى راق كما سيتضح عند قراءتنا لبعض النماذج أثناء معاشتنا للديوان.

وموسيقى الديوان تستفيد من كثير من الإمكانيات التى أتاحت للقصيدة العربية سواء فى شكلها التقليدى أو فى شكلها الحديث. ومن هذه الناحية يكاد يتوازى الشكلاان فى الديوان، فمن بين قصائده الستين تنتمى سبع وعشرون قصيدة إلى الشكل التقليدى وثلاث

وثلاثون إلى الشكل الحديث ، ويتوزع هذا التنوع على المراحل الثلاث التى قسم الشاعر إليها ديوانه ، وهى المرحلة الأولى ، والمرحلة المتوسطة ومرحلة باريس وما بعدها^(١) ، وإن كانت المرحلة الأولى يغلب عليها الشكل التقليدى للقصيدة ، والمرحلة الأخيرة يغلب عليها الشكل الحديث ، مع انتهاء إحدى قصائدها (بكائية : يناير ١٩٨٤) إلى بحر الخفيف الأثير لدى الشاعر والذى عزف عليه كثيرا فى مرحلة الأولى .

هذه الثنائية ميزة أولى فى ذاتها ، جعلت الشاعر ينتمى إلى المدرستين الشعريتين كليهما أو إلى الشعر الجيد أيا كان لونه ويستفيد من إمكانياتها جميعا ، وهى ملاحظة يمكن أن تتعدى فكرة التصنيف الشكلى وتمس جانبا هاما من المشاكل التى تقع فيها القصيدة الحديثة . وقصيدة الشعر الحر على نحو خاص ، عندما لا يكون الشاعر على ألفة قوية بالموسيقى التقليدية وإمكانياتها فتخفت موسيقى القصيدة بين يديه أو تنطفئ ، وهو مالا يحدث أبدا مع قصائد الديوان التى بين أيدينا حيث تظل السلامة الموسيقية من ناحية وحساسية اللجوء إلى القافية الاختيارية فى قصيدة الشعر الحر من ناحية ثانية ، عاملين ينعشان موسيقى الشعر على امتداد صفحات الديوان .

هذه الثنائية فى شكل القصيدة يدعمها تنوع كبير فى البحر الشعرى الذى تجئ عليه قصائد الديوان ، والديوان يكاد يلجأ إلى معظم تشكيلات التفعيلات المعروفة فى القصيدة العربية ، فهناك اللجوء إلى التفعيلة المزدوجة من خلال ثلاثة أبحر ، وهى : « الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) الذى يبدو أكثر البحور التقليدية ترددا فى الديوان ، فقد وردت منه سبع قصائد فى مرحلته الأولى والمتوسطة ثم عاد الشاعر إليه بقصيدة بكائية فى المرحلة الأخيرة :

الليالى مليئة بالأمانى فلم الصبح قاتم الألوان
وعلام الطيور مكتئبات واصفرار الذبول فى الأغصان

(١) الشاعر هو الذى اختار هذا التقسيم على صفحات الديوان ، لكن من الواضح أن المراحل عنده تتداخل عند التطبيق العملى ، فعلى حين يضع قصيدة « مشهد من مسرحية مرفوضة » فى المرحلة المتوسطة ويشير إلى أنها كتبت فى يولييه سنة ١٩٦٣ ، يضع قصيدة نهاية المغامرة (مارس سنة ١٩٦٤) وقصيدة الحاقد (مايو سنة ١٩٦٤) وأيضا قصيدة فلسفة المنظار الأسود (ديسمبر سنة ١٩٦٣) يضعها جميعا فى قصائد المرحلة الأولى ، مع أنها كتبت بعد مشهد من مسرحية مرفوضة ، وليست هناك إشارات تدل على أن الشاعر اختار معيارا غير المعيار الزمنى فى التقسيم

وهى عودة لها دلالتها كما أشرنا من قبل . وفي إطار التفعيلة المزدوجة أيضا يلجأ الشاعر إلى بحر الطويل بموسيقاه العريقة (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن) ثلاث مرات ، ثم إلى بحر السريع بموسيقاه الحادة العذبة في قصيدة الخطأ :

حتى الذى كنا نظن المنى فيه تلاشى سحره وانطفأ
لما وصلناه وصلنا وقد أدركت الأشواق هذا الخطأ

وإلى جانب أبحر التفعيلة المزدوجة ، يتم اللجوء إلى أبحر التفعيلة الواحدة وهى تلك التى تستخدمها القصيدة في شكلها التقليدى أو في شكلها الحر . والشاعر يستخدم بعض هذه التفعيلات في الشكليات معاً ، ويقتصر استخدامها لبعضها الآخر في أحد الشكليات دون غيره .

فمن الأبحر الأثيرة لدى الشاعر في الشكليات معاً ، بحر الكامل ، الذى يستخدمه الشاعر تاماً ومجزؤاً أو يستخدمه استخداماً حراً في نحو ست عشرة مرة في صفحات الديوان ، وتختلط تفعيلة الكامل « متفاعلن » في بعض الأحيان مع تفعيلة الرجز « مستفعلن » وهو اختلاط معروف عند العروضيين ويحدث لدى دخول بعض الزخاف على إحدى التفعيلتين ، ويحدث هذا في بعض قصائد الديوان ، لكن تفعيلة الرجز تعرف بدورها ظهورها المتميز في نحو تسع قصائد في الديوان تنتمي إلى اللونين التقليدي والحر ، ثم تأتى بعد ذلك تفعيلة الرمل « فاعلاتن » التى تتكرر ثمانى مرات في قصائد تقليدية تتراوح بين الشكل التام والمجزؤ وقصائد حرة ، وكذلك أيضاً تفعيلة الوافر « مفاعلتن » التى تأتى أحياناً ممزوجة بتفعيلة الهزج « مفاعيلن » وترد منها ثلاث قصائد تنتمي إلى اللونين التقليدي والحر .

وإذا كان الشاعر قد لجأ إلى ثلاثة بحور من ذوات التفعيلة المزدوجة (الخفيف والطويل والسريع) واستخدمها في شكل القصيدة التقليدية ، وأربعة أخرى من ذوات التفعيلة الواحدة (الكامل والرجز والرمل والوافر) واستخدمها في قصائد تنتمي إلى الشكليات ، فإنه يلجأ إلى بحرين من ذوات التفعيلة الواحدة هما (المتدارك والمتقارب) ليستخدما في قصائد تنتمي إلى الشكل الحر ، سبع تنتمي إلى تفعيلة المتدارك (فاعلن) أو إلى صورة الخطب منها (فعولن) وست تنتمي إلى تفعيلة المتقارب (فعولن) بإمكانياتها العروضية المختلفة .

لقد أردنا من خلال هذا الإحصاء السردى السريع للأنماط الموسيقية في «ديوان حامد

طاهر» أن نبين الوجه الآخر لظاهرة تعرضنا لها في دراسة أخرى حول درجات الإيقاع في موسيقى الشعر الحر وتبيننا كيف أن أثر خفوت الإيقاع الموسيقى لا يتوقف عند القصيدة التي توجد فيها الظاهرة، وإنما يستشري في روح الشاعر الذي يركن إليه، وتولد عنه ظواهر موسيقية أخرى منها التداخل والاضطراب والوقوع في النثرية، لكننا هنا نرى الوجه الآخر للموسيقى الشعرية عندما تكون حية في وجدان الشاعر فلا تصبح عبثاً على إنتاجة بقدر ما تصير عوناً له، ولا يصبح التحلل منها هدفاً في ذاته وإنما يتم اللجوء إليها بدرجاتها المختلفة حتى عندما يميز العرف في القصيدة الحديثة التخفف من بعض درجاتها كما يحدث في اللجوء الاختياري للقافيتين الداخلية والخارجية في مثل هذا المقطع من قصيدة «وجه في القاهرة»^(١).

الصمت في دمي يثور
كأسد مأسور
تعثرت خطاه بالحبال
وهاجه الجمهور
وحيثما انكفأت فوق صدرك
الذي ينوء بالثمر
وفاح شعرك الندي في ثنايا الريح
نفضت عن حقائب جهامة السفر
وقلت استريح . . استريح . . استريح

إذا كانت الموسيقى عنصراً غنياً يلفت النظر في هذا الديوان فإن الصورة لا تقل عنه غنى، وحامد طاهر في بنائه للصورة، ينمى ألواناً مختلفة منها، فهو أحياناً يقطر القصيدة في صورة، أكاد أقول تلخيصها أو تشكل مفتاحها، وتعلق باللسان والذهن في سهولة، وقد تكون هذه الصورة المفتاح في بدء القصيدة، مثل مفتاح «أولى كلمات الحب»^(٢).

أيها التاج على مفرقها من ترى يملك قلب الملكة
إنها تخطر لا تعرفنا نحن من نملاً أرض الملكة

وقد تكون الصورة في نهاية القصيدة، كما في قصيدة الخطأ^(٣):

(٢) ص ١٥٥. (٣) ص ١٦٦.

(١) ديوان حامد طاهر : ص ١٧٤.

(٣) ص ١٦٦.

حتى الذى كنا نظن المنى فيه تلاشى سحرة وانطفأ
لما وصلناه وصلنا وقد أدركت الأشواق هذا الخطأ

وهذا النوع من الصور المقطرة يقترب من « بيت القصيد » بالمعنى التقليدى ، وهو يشيع
فى بعض قصائد حامد طاهر وعلى نحو خاص تلك التى تنتمى موسيقيا إلى الشكل
التقليدى للقصيدة .

أحيانا ينمى الشاعر تكتيكا آخر، تتجاوز من خلاله الصور، لكنها تهدف من خلال
تجاوزها إلى أن ترسم صورة كلية مكتفية بأن يحدث التجاور إجماعه دون الإلحاح عليه ، وهو
منهج قديم يصطنعه الشاعر حتى فى قصائده المبكرة ، ولعل مطلع قصيدة شجرة التوت^(١)
يقدم نموذجا لهذا التكتيك :

خضرة الأرض والقرى والسواقي ورمال على المدى وسحابة
وجموع من الحمام . . وراع يتغنى . . . ونخلتان . . وغابة
وصفير القطار ينداح فى الأفق وتجرى خطواته وثابة
وكذلك مطلع قصيدة الترحيلة^(٢) :

الجباه السمرء فى وهج الشمس ونبض السواعد المعروقة
والفتوس التى ترن على الصخر وأكتاف صبيبة مشقوقة
ورنين الموال إعمال ريح فى صدور عريانة محروقة

إن مثل هذا المنهج الذى يستعين بالتصوير عن التعليق ، يختصر الجانب الثرى فى
عملية الإدراك الشعورى ، ويترك للتفاعل بين الصور المتجاورة حرية النمو ، ويترك للحدث
حرية الدوران السريع ، وللمتلقي متعة الربط والاستشفاف والوصول .

والشاعر غالبا ما يمهد بهذه الصور المتجاورة الأرض أمام قارئه ليدخل به فى « قصة »
القصيدة ، والقصيدة عنده غالبا قصة ، وذلك لون من الأداء الفنى يهب القصيدة
التماسك ، والنمو المطرد الذى يشده إطار خارجى إلى جانب تماسك الخيوط الداخلية ، ثم
هو يقترب بالقصيدة الغنائية من روح « الدراما » القائمة على الفعل وتشكل القصائد هنا فى
معظم الأحيان ما يمكن أن يسمى بالدراما الغنائية حيث يتداخل التأمل والسرد تداخل

(١) ص ٩٨ . (٢) ص ٩٢ .

العناصر المختلفة في تشكيل مادة طبيعية ، وتتكفل القصيدة بصهر المواد في بوتقتها لتصير كلا واحدا لا أمشاجا متجمعة ، ولابد من الإشارة إلى أن هذا المنهج القصصى في بناء القصيدة كثيرا ما يفلت بالقصيدة الحديثة من أسر الغموض والاستغلاق وهو واحد من ألد أعدائها الذين فصلوها عن قارئها وسامعها وجعلوا كثيرا من وحداتها تدور في آفاقها الخاصة وترسل إشارات لا يلتقطها أحد . لكن ذلك لا يعنى أن القصيدة القصصية تشف عن نفسها بسهولة إنها فقط تحول جهد القارئ في التأمل إلى ما تعتقد أنه أكثر خصوبة فبدلا من أن يتجه التأمل إلى الصلة التي تربط كل جزئية بالتى تحيط بها ، عليه أن يتجه إلى الآفاق الواسعة التي يمكن أن ترتادها القصيدة في صورتها العامة ، أو عليه أن يقنع بقدر من المتعة لا تحرمه القصيدة منه في مستوى من مستوياتها .

إن الشاعر قد يومئ في بعض الأحيان إلى الآفاق التي ترتادها القصة الشعرية كما هو الشأن في قصيدة « الوجبة^(١) » ، ذلك المشهد اليومي المتكرر في الغابة والذي نسجت منه حكايات أدب الحيوان عشرات القصص منذ عهد « أيسوب » و« بيدبا » و« لقمان » و« ابن المقفع » و« لافونتين » . ولكن الشاعر يحاول إعادة صياغة القصة القديمة :

كان قطيع الثيران يغطى السهل
أسود في لون الليل
الأعين ياقوت أحمر
تسكبه الشمس على العشب الأخضر
وقوائم ملفوفات كعروق الصخر
ورؤوس منكفئات أبدا
تفرك جبهتها بالأرض
كان قطيع الثيران كأمواج البحر
ملتحما لا يدع صغيرا يقلت من دائرته
ورهييا كان يزجر كالبركان المتقطع

ولنلاحظ أن حركة « الكاميرا » هنا تأخذ الجزئيات التي تعينها وتخضعها لاتجاه تريده ، فهي ترسم حركة هابطة من أعلى إلى أسفل ، ومن ثم يأتى تتابع الصور من الأعين إلى القوائم إلى العشب إلى الأرض حيث تنكفى الرؤوس عليها وتحتك بها ، إلى موج البحر وحتى

عندما تأتى صورة البركان فى الخاتمة فإنها تأتى متقطعة تعلو ثم تهبط ، إن هذا الخط الهابط الذى تعتريه ذبذبة فى نهايته هو إرهاب مبكر بما سيتحول إليه أمر القطيع ، وهذا الخط سوف يتغير مساره فى المقطع التالى من خلال تغير الحركة والمشهد والإيقاع :

وفجأة تدافع الزئير من وراء صخرة

وأحدق الأسد

عينان تقذفان بالشر

وقبضتان من حديد

وقفزة موقعة

إن إيقاع المقطع قد تغير أولاً ، وكأنه الموسيقى التصويرية المحيطة بالمشهد تتغير بتغيره ، فبعد أن كان المقطع الأول يسير على « فعلن ، فعلن . . فعلن » وهى حركة بطيئة تناسب قضم الثيران الرتيب للحشائش ، إذا بالمقطع التالى يتحول إلى « متفعلن . . متفعلن . . متفعلن » وهى حركة سريعة تناسب فجائية ظهور الأسد من وراء الصخر ، ثم تغير ثانياً حجم المشهدين ، فبعد أن كان « قطيع » الثيران « يغطى السهل » ملأ فراغ المشهد الثانى « أسد واحد » ثم تغير اتجاه الحركة . فلم تعد حركة بطيئة هابطة تلتصق بالأرض وإنما حركة سريعة صاعدة ، تبدأ بالعينين وتنتهى بقفزة فى الهواء ولسوف يخلع هذا التناقض الحاد أثره المباشر على حركة القطيع الهادئة الساكنة فتتحول إلى اضطراب وهلع ولكنها تحافظ على إيقاعها الموسيقى :

اندفعت أمواج الثيران

الأرجل والأيدى تتطير

تتطير فى عزف همجى شارد

نحو طريق منفتح لا تعرف أين يؤدى

واختلط الأكثر خوفاً بالأكثر قوة

فى الإفلات من الموت الجائعة أظافره لحشاها

والفارد لبدته خلف قوائمها .

إن حركة الفوضى والاضطراب تخلع نفسها على كل شىء حتى على بناء الصورة وليس تقديم المسند إليه فى الصورة الثانية « الأرجل والأيدى » على المسند « تتطير » إلا لونا من إعطاء الإحساس باللهات ، وإرسال الصور أرسالا خاطفاً ، ومن هنا فقد لا يستريح

القارئ كثيرا لاسترخاء النفس في الصورة قبل الأخيرة: « في الإفلات من الموت الجائعة أظافره لحشاها ».

فبالرغم من جودة خامة الصورة فإن نسيجها من خلال (منعوت + نعت سببي + معمول لذلك النعت السببي + جار ومجرور متعلق بالنعت السببي) هذا النسيج المطول جعل خيوط الصورة تتراخى في يد الشاعر، وتبدو كالتصوير البطيء في وسط حركة سريعة متلاحقة، لكن هذا المشهد في مجمله ما يلبث أن ينقشع عن مشهد آخر، وإذا كنا لاحظنا أن المشهد الأول كان جماعيا، والمشهد الثاني كان فرديا، فإن هذا المشهد سوف يكون ثنائيا غير متكافئ:

ولم يكد ، يحدد الفريسة الأسد
حتى تعثرت بخطوها
وانحبست في صدرها الأنفاس
من قبل أن تغوص في عروقها خناجره
وفي السماء
ألف غراب زاعق . . وألف نسر
كان يتابع « الرواية المفضلة »
وحينما انتهى الأسد
مخلفا مائدة على عظامها بقية من اللحم
ابتدأت معركة مبتدلة

إن هذا المشهد بدا مكثفا لآخر مدى حتى إنه صور لقطة ما قبل حدث الالتهام . . وما بعد حدث الالتهام . . دون أن يقف عند الحدث الذي هو بؤرة القصيدة ومحورها الرئيسي على طريقة « إيجاز الحذف » المعروف في البلاغة العربية أو على طريقة التصوير السينمائي الحديث، عندما يكتفى بلقطة نتائج المعركة عن لقطة المعركة ذاتها، ومن أمارات التكثيف كذلك أن تتم الإشارة إلى قصة ثانوية دون الدخول في تفاصيلها (ابتدأت معركة مبتدلة) لكي تفتح المجال لتخيل جانبي يتحرك في جنبات اللوحة .

لقد كان لافونتين عندما يصوغ حكاية على لسان الحيوان ينتهي أحيانا باستخلاص مؤشرات صريحة أو موحية^(١)، على هذا النحو يختتم حكاية الحيوانات المرضي بالطاعون:

(١) انظر : الأدب المقارن : النظرية والتطبيق . ذ. أحمد درويش - ص ٦١ وما بعدها . مكتبة الزهراء : القاهرة ١٩٨٤ . (الطبعة الثالثة - دار الفكر الحديث - القاهرة ١٩٩٦)

« تبعاً لما تكون عليه ، قويا أو ضعيفا ، سوف يأتي عليك حكم الحاشية ، أبيض أو أسود »
وعلى نحو مماثل تنتهى حكاية اللبوة والدبة : « أيها الناس التعساء ، إن هذا موجه إليكم ،
إنه لا يرن فى أذننى ، إلا نواحات عابثة وفى كل حالة مماثلة يرد الاعتقاد بكرو السموات » ،
وعلى نحو قريب من هذا تأتى نهاية قصيدة « الوجبة » عند حامد طاهر :

عاد قطيع الثيران إلى السهل الأخضر

ما فكر

إن الدورة قادمة . . حين يجوع الأسد الكاسر

بل لم ينظر

حتى للجمجمة الملقاة على طرف السهل .

إن المسافة بين الخامة البسيطة لحكاية الثيران والأسد وهى تراث مشترك ، وبين الصورة
التي آلت إليها الحكاية فى القصيدة وهى تراث خاص ، مسافة شديدة الاتساع ، وهذه
المسافة فى الواقع هى « الشعر » الذى يقوم بدور الكيمياء فى مزج العناصر التى يتناولها
وتخليق عنصر جديد منها يصدق عليه أنه ليس العناصر الأولى وليس مضادا لها .

وإذا كان الشاعر يلجأ فى اختيار عناصر القصة إلى الموروث الشائع أحيانا ، فإنه فى
أحيان كثيرة يلجأ إلى مواقف حياتية بسيطة ، تبدو فى ذاتها مواقف محايدة يمكن أن يتناولها
الحديث العادى ، أو الإخبارى ، أو الصحفى ، فلا يبدو من خلال التناول أنها تحمل
عناصر تعلق عن عنصر « الحدث الجارى » ومن تستوقفه التفاصيل الصغيرة فى « حياة
موظف بسيط » أو الأمنيات الطائرة لعابر أمام « واجهات المحلات » يملك زهو الشباب
لكنه لا يستطيع أن يرد على سؤال محبوبته عن رأيه فى ثوب جميل معروض^(١) .

وأمام الواجهة الملأى بفساتين الصيف

وأشياء الزينة

كانت تتوقف عيناك على ثوب معروض

فى زاوية ملعونة

وتشدين بكفيك ذراعى

- ما رأيك ؟

لا طعم له !

ونشق زحام الناس

نشق زحام الناس بخطوات ملعونة

إن خيوط هذه القصة الشعرية التي تنسج من حدث بسيط عابر، وتقال بلغة : شديدة الألفة والعدوبة، سوف تبلغ قمته الشعرية من خلال تكنيك يروق لحامد طاهر في قصصه الشعرية، وهو إظهار المفارقة الحادة في النهاية، فهذا الحلم الذي يولد في نفسه بامتلاك ثمن الفستان، سوف يتحقق ولكن في أية لحظة :

ليلي

كم من صيف ولى

واليوم أعود إلى واجهة الأمس

في جيبي ثمن الفستان

عيناي عليه

لكن ذراعى مرخاة

مرخاة في يأس

إن كثيرا من أحداث الحياة الجارية التي دعا إليها شعراء من أمثال « وردزورث » و« جاك بريفير » و« العقاد » عرفت طريقها إلى الديوان وأديت بطريقة شعرية ولغة لا ينقصها العمق ولكنها لا تفتعل الغموض، ومن هذه الزاوية فالديوان ينتمى إلى اتجاه في البناء اللغوي يعمل على إزالة الجفوة التي نشأت بين القصيدة الحديثة وقراء الأدب العربي، وهو لا يلجأ إلى التحجر الذي قد يتسم به بعض نتاج الشعر التقليدي ولا إلى الايغال في الرمز والغموض الذي يلجأ إليه بعض أنصار « الحداثة » ولكنه يستفيد مما يقدمه التراث الشعرى الجيد في كلا الاتجاهين من تقاليد، وما تقدمه القراءة الجيدة والحساسية المرفهة من تعمق، وما تقدمه الموهبة الأصيلة التي وجدها الشاعر بين يديه صبيا فلم يله بها، وإنما نماها ونمته حتى كان من نتاج ذلك كله ذلك الديوان ذو المذاق المتميز في تاريخ القصيدة العربية المعاصرة .

المبحث السابع

ملاحظات حول أدوات التشكيل الأولى للقصة عبد الفتاح شراب الدين

في إحدى الأساطير اليونانية القديمة يظهر شاعر موسيقى يدعى «أورفي» بقوة خارقة ، فهو يستولى من خلال عذوبة منطقة وجمال صوته على الكائنات في عالم البشر وفي عالم الحيوانات ، بل ويتجاوز التأثير الساحر هذه العوالم إلى عالمي النبات والجمادات . وعندما تموت زوجته «أوريديس» ويشتد حزنه عليها ، ويقرر الرحيل بحثا عنها فيغنى لألهة الموت التي تسحر بشعره فتفتح له أبواب العالم الآخر للبحث عن زوجته ، وعندما يعلم أنها في الجحيم يقرر أن يقتحم النار من أجل البحث عنها وهناك يؤثر أيضا بشعره في آلهة النار ويطلب منهم السماح له بأن يعود بأوريديس التي يحبها فيوافقون ولكنهم يشترطون عليه شرطا واحدا ، أن يمر من أمامها دون أن يصوب إليها نظرة أو يوجه إليها كلمة . ولكن الشاعر العاشق عندما يقترب من حبيبته لا يستطيع أن يتمالك فيندفع نحوها صارخا . وهنا يحكم عليه بأن يعود من حيث أتى كما أتى خالي الوفاض .

هذه الأسطورة القديمة المتجددة يمكن أن تصور جزءا من خصائص المعاناة الشعرية في كل العصور ، فالشاعر صاحب القوة الأسيرة كان وما يزال يملك مفاتيح هذه القوة حتى في عصر طغيان التصور المادي والحسابات المادية وصلته بها وراء عالم الإنسان لم تنقطع أبدا وهو حتى اليوم والغد يغمس ريشته في مداد الطبيعة الصامتة والناطقة ويستمع إلى الكائنات الحية والجمادة ، وهو بقوة الحب وحدها يستطيع أن يكمل تأثير «أورفي» فيمن حوله وما حوله ، ويستطيع أيضا أن يتحمل قسوة النار فيندفع إلى أتونها بحثا عما ينشده ، ولكنه عندما يقترب مما يظن أنه هدف الرحلة كلها ، تنقلب الأمور على نحو يعود معه خالي اليدين ، متجدد الظما إلى رحلة أخرى قد لا تختلف نتيجتها عن الأولى ، ولكنها تؤكد في نهاية المطاف أنه لا ينبغي أن نتلمس حصادا محسوسا من رحلة كهذه ، نضعه بين أيدينا ،

ونقول : هاهو الشاعر قد عاد بشيء . وإنما يتوزع الحصاد في الرحلة كلها بدءاً من لحظة السحر والتأثير حتى لحظة الاكتواء بالنار والتهوى أمام عيني الحبيبة .

هذا التصور الأسطوري للمعاناة الشعرية تكاد تلتقي عنده الأجيال على تعاقبها والآداب على اتساعها ، ولكن هذا التعميم الذي يكاد يستوى فيه آلاف الشعراء في تاريخ البشرية ، يحتاج إلى سلسلة من « التخصيصات » تختلف من أدب إلى أدب ، وفي داخل الأدب الواحد تختلف من جيل إلى جيل ، وداخل الجيل الواحد من جماعة إلى جماعة ، وداخل الجماعة الواحدة من شاعر ، إلى شاعر وقد تختلف عند الشاعر الواحد من لحظة تجربة إلى لحظة تجربة أخرى ، من قصيدة إلى قصيدة حتى نصل إلى تحديد للخصائص الفردية يربطها في ذات الوقت بالملامح الفعلية العامة لهذا الجنس الخالد .

والقصائد التي يضمها ديوان الشاعر القاهري عبد الفتاح شهاب الدين تدور من حيث العموم في هذا الإطار الواسع للتجربة الشعرية ومن حيث الخصوص لشاب عربي مصري ينشر قصائده الأولى في الربع الأخير من القرن العشرين . وهو من هذه الزاوية يمثل بالضرورة جزءاً من خصائص اللغة والفن والجيل الذي ينتمى إليه ، وإن كان يمثلها كما هو الشأن في كل مبدع على نحو يحاول فيه أن يتفرد بمذاق خاص ويسلم فيه من سلبات شائعة ويتفاوت حظه في التفرد والسلامة من قصيدة لأخرى .

وأول رابط عام يربطه بالفن الذي ينتمى إليه هو «موسيقى الشعر» ومن هذه الزاوية فالقصائد التي بين أيدينا تكتب كلها على نظام « شعر التفعيلة » المتحرر من التزام القافية الموحدة . واختيار هذا النظام يعنى تحديد اختيار الشاعر في البحور العروضية ذات التفعيلة الواحدة المكورة (الرجز والكامل والوافر والهزج والرمل والمتقارب والمتدارك) واستبعاد تسعة بحور تتعدد فيها التفعيلات (الطويل ، البسيط ، المديد ، المنسرح ، الخفيف ، المجث ، السريح ، المضارع ، المقتضب) ، ولكن شاعرنا قام بدوره بتحديد الدائرة مرة أخرى وكاد يقصر اختياره على ثلاثة بحور هي الرجز والمتقارب والمتدارك بالإضافة إلى استخدام طفيف للوافر والرمل . وهذا التحديد داخل في حرية الاختيار عند الشاعر وهو ليس بدعاً في ذلك فهناك شعراء آخرون يقصرون اختيارهم على بحر بعينه لا يتعدونه . وإن كان يلاحظ فقط من خلال قانون التوازن الغريزي أن المتلقى عندما يفقد الثراء والتنوع في ناحية من العمل يبحث عنهما في ناحية أخرى منه وذلك من شأنه أن يلقي عبئاً إضافياً على المبدع ، وإذا كان الشاعر قد حدد دائرة اختياره في هذه الأبحر فإنه قد التزم - غالباً - بأصول الوزن المتفق عليها ، لكنه في قليل من المواقف ند عنه ضبط الإيقاع بحيث كان يبدو

البيت مكسورا أو في حاجة إلى مد ومط حتى تستقيم موسيقاه، وإذا كانت تلك الظاهرة قليلة التردد في الديوان فإن الإشارة إليها واجبة والتنبيه إليها ضروري والتهاون فيها من شأنه أن يقود إلى ظاهرة تفشى أخطاء المبدعين وتصلبهم دون الاعتراف بها، وادعائهم شيئا فشيئا أن هذا « فن جديد » !

ليس من الضروري أن تتنوع الأداة الفنية كثيرا ولكن من الضروري أن يتنوع استخدام الأداة حسب الموقف والبناء وصلتها بالأدوات الأخرى المجاورة لها، والشاعر يوفق غالبا في توظيف أدواته، فالصورة عنده على سبيل المثال، تتنوع بين صورة جزئية متتالية أو صورة واحدة كلية تنمو وتتشعب، وهى من خلال الصوت الذى يصدر عنها تتراوح بين استقلال الأصوات الأحادية أو تقابل الأصوات من خلال الديالوج أو تداخلها من خلال المونولوج، وتأتى التركيبات اللغوية لكى تساعد الصورة فى حفر مسارها وإيجاد تأثيرها.

فى قصيدة « أرجوزة المنفى » (ولنلاحظ عابرين أنها أرجوزة من بحر المتدارك لا من بحر الرجز، ويبقى التساؤل حول اختيار العنوان أو اختيار البحر معلقا).

فى هذه القصيدة يحاول الشاعر رسم صورة لجسور الاتصال الطامثة بين العاشق الوهان والحبيبة البعيدة المنال . ويختار لقصيدته نظام المقاطع المرقمة، وعلى مدى ثلاث منها تبلغ القصيدة المدى المقدر لها، ونلاحظ أن النغمة فى كل مقطع تختلف عن المقطع الآخر تبعا لدرجة الحركة واتجاهها، ففى المقطع الأول تبدو الصرخة قادمة من اتجاه واحد، اتجاه العاشق الذى يصبح بكل قوته لكى يصل صوته إلى أذن المعشوقة التى لم تع بعد بوجوده فتساعده على الحركة أو تعطيه دافعا لها ومن هنا فإن النغمة التى تسود هى نغمة « فعل الأمر للمخاطبة » :

انفينى فى جزر العينين الملتهبة
وضمىنى فى بوتقة اللامعقول
ردينى للهاء المنساب على شفتيك الشاهقتين
ضمينى بين شرائط شعرك
وضمىنى خاتم عطر فى اصبعك الذهبى
خلينى عندك

مفاتيح الأبيات جميعا تحمل هذه النغمة، التى تحت على الحركة وتطلب دافعا لها أو تشجيعا عليها، وعندما تجده هذه الصرخة مداها فى التجربة وتبدأ ردود أفعالها حتى دون أن

يحدثنا الشاعر عن ذلك ، تتغير نغمة الفعل ومن خلالها يتغير اتجاه الحركة ومناخ التجربة ، فمن خلال فعل الخطاب الذى يدل على طلب العون فى الحركة والمساعدة فى بدئها عبر المقطع الأول عن فكرته ، وجاء المقطع الثانى لكى يعبر من خلال انتقال بسيط عن بدء الحركة ذاتها وعن تطورها - من خلال العقل - حتى يحدث الالتحام ، وذلك الانتقال جاء من خلال اختيار فعل « المتكلم » المضارع بصيغة المفرد فى بداية المقطع وبصيغة الجمع فى نهايته :

ها إنى أرحل كى نتلاقى فى غربتنا
ها إنى أتوغل فى الأوهام
. . أيتها الحسناء الحائرة النفس
لن نبقى حتى تتخطفنا سفن البعد

فالصوت الذى كان مفردا وثابتا واستاتيكية فى المقطع الأول من خلال صيغة الفعل ، بدا من خلال صيغة أخرى للفعل فى المقطع الثانى متوحدا أو ساعيا إلى التوحد ومتحركا وديناميكيا ، والفرد الذى كان يصرخ دون صدى أصبح يقول « إنى أرحل كى نتلاقى » وهو تعبير دقيق موجز يعبر عن بدء الحركة فى ضمير المفرد أرحل وهدفها وغايتها فى ضمير الجماعة نتلاقى .

لكن حركة الشاعر ليس لها هدف بسيط ساذج ولا خط ثابت تريد الوصول إليه ولكن يبدو هدفها متحركا مثل خط انحناء القبة الزرقاء على الأرض فى الفضاء البعيد كلما اقتربنا منه ابتعد عنا ، أو لنقل إنه مثل هدف « أورفى » صاحب الأسطورة اليونانية إذا ظن أن هدفه على بعد خطوات تفلت من بين يديه فى شكل خطأ قدرى لا مناص منه ، ومن هذا المنطلق فإن القصيدة التى بين أيدينا تعود فى المقطع الثالث مرة أخرى إلى فعل المخاطبة وقد أشعرت فى وقت واحد بحدوث التواصل ونقصانه ، بتحقيقه وطلب المزيد منه :

مدى عطرك كى أتسلل عبره
مدى صوتك كى أتحمّل عبره
مدى كفك مرة
مدى وامتدى
وخذينى بين يديك القاهرتين
أعطينى اسما أو بيتا .

ولنلاحظ على الصور التى أعانت على تحقيق الحركة على هذا النحو، أنها أعانت أيضا على رسم المناخ الملائم لتصورها، فتجربة التواصل بين العاشق والمعشوقة هى فى شكلها البسيط الأولى تجربة لقاء بين الرجل والمرأة تستلزم تفرد العاشق وتفرد المعشوقة وسعيهما إلى التوحد فى ثوب « معقول »، لكن تجربة العشق هنا تذهب إلى أبعد من العلاقة البسيطة التى أشرنا إليها وتسعى إلى رسم تجربة عشق أبعد مدى لا تتحقق فيها معقولية اللقاء ولا تتم من خلال تفرد عاشق واحد وإن تمت من خلال معشوقة واحدة :

وضيعنى فى بوتقة الحب اللامعقول

* * *

تنتظر الفرحة أن تنتقل إليها
فى الناحية الأخرى من خط المعقول الأزل

* * *

حين أتيت إليك أغنى
لم أك أعرف أنك مأوى
للعشاق المنبوذين

هذا المناخ الذى قادت إليه الصور من خلال تركيزها على « اللامعقول » وعلى عدم تفرد العاشق، يوسع من مجال تجربة العشق والاتصال هنا فيجعل آفاقها تمتد لتشمل حب الحقيقة، أو الكلمة، أو الوطن، أو المثل، دون أن تضع لنفسها حدودا « معقولة » تضيق من إطارها، ودون أن تتوقف عند تقديم إشعاع واحد مبسط .

فى بعض قصائد المجموعة ينجح الشاعر فى أن يحكم التجربة ويضيق من الدائرة ويكثف منها وكأنه يحكم شد الوتر جيدا فينطلق سهمه إلى هدفه، وفى بعض التجارب الأخرى يقع تحت إغراءات صبور ذات رنين خاص أو تعليقات ذات طابع تجريدى فتسترخى قبضته على الوتر ومن ثم يضطرب مسار السهم قليلا، ومن نماذج اللون الأول قصيدة : « على هامش الهجرة الأخيرة » وقصيدة : « انتظار الوعد فى قطار الحلم والذاكرة » وقصيدة « الحب والرصاص » و« أغنية نازفة » ومن نماذج اللون الثانى قصيدة : « النهاية » وترنيمه حب فى قصيدة « على هامش الهجرة الأخيرة » يشف البناء عن أنه يمكن الإفلات من نغمة الرتابة فى الشكل إذا أحسنا توجيه الأداة، فمع أن الأداة البلاغية الغالبة على بناء القصيدة هى أداة الإنشائية والاستفهامية على نحو خاص :

لماذا تهاجر منك الطيور

وكانت تحوم على بابك المستدير

وتسقط فوق النوافذ

تلقط كل البذور

لماذا

أهذى شهور الرمادة

أم إن السنابل صارت قلادة

على صدر من يجهلون العبارة

لماذا

يجيرنى الصمت

* * *

وأسقط فى عمق ذاك السؤال المرير

لماذا تهاجر منك الطيور

مع أن نغمة واحدة استفهامية هى التى تسود ، فإنها تنجح أولا فى تنويع جوانب هذا الاستفهام الذى لا يكتفى بالحيرة البليدة ، وإنما ينجح فى تقليب « الكوامن » والاحتمالات ثم يساعد هذا التكرير من ناحية ثانية على إبراز « القيمة السلبية » فى الأسلوب الإنشائي ، وهى قيمة تزداد أبعادها وضوحا من خلال وجود كلمات مثل « تهاجر » ، « الرمادة » ، « يجهلون » ، « الصمت » ، لكى تجسد فى النهاية من خلال الاستفهام والكلمات السلبية ، مدى وجود هوة سحيقة فى « عمق » السؤال المرير ، لا يحدث لها اتزان إلا هجرة الطيور البعيدة فى « عنان » السماء ، ولنلاحظ التوازن ، بين « العمق » دافع الحركة ، و« العنان » موطنها ومجالها .

يظل الشعر لغة فى المقام الأول ، ومن خلالها تتجمع كل المقومات الأخرى فتكون مدخلا إليها وواجهة لها ، ومن هنا فليس المطلوب من الشاعر فقط أن يتحقق له السلامة فى اللغة ، وإنما أن يتجاوز بالتأكيد ذلك من خلال لغة منتقاة موحية ، ومفهوم السلامة اللغوية ، فيه جانب مطلق وجانب نسبي ، والجانب النسبي فيه يتعلق بأذواق العصور والأجيال والأفراد فى القبول والرد ، وهو جانب يتيح دائما مجالا للشاعر إلى حركة واسعة قد يسوغ من خلال البناء فيها ما لم يكن قبل سائغا ، وقد يسلط أضواء باهتة على ما كان يبدو من قبل أكثر تألقا ، لكن الجانب المطلق فى السلامة اللغوية يتعلق بما تقره اللغة من

التراكيب ومالا تفره . ومحاولات الحركة في هذا المجال محدودة غالبا أمام الشاعر - والمبتدئ على نحو خاص - ومن الخير له في هذه الحالة أن يقنع بالرقص في السلاسل وأن يحاول التدرب على الحركة الفنية من خلالها .

والمجموعة التي بين أيدينا تتسم في عمومها بهذه السلامة اللغوية - في الجانب المطلق - ولكنها في بعض الأحيان تدفع إلى مجرى القصيدة بتعبيرات تثير علامات استفهام كبيرة ، وسوف أكتفي ببعض الأمثلة السريعة .

في قصيدة : الحب دائما « وجنتي التي طردت دونها جريرة » .

في قصيدة : « انتظار الوعد » :

يركلني الجحيم الأنت خلفت

وفي رأسي تفيض الأبحر - النشوة

في قصيدة : « الحب والرصاص » والاشتياق اغتنام على شفة القيط والاندلاع . . وأنا لا أود أن استقصى هذه التراكيب ، ولكنني أود فقط أن أنبه كما نبهت في الهنات العروضية التي أشرت إليها من قبل ، إلى أن الفنان الجيد ينبغي أن يحمي نفسه مما تقدم إليه الذاكرة من مخزون لغوي من خلال نقد ذاتي ، وينبغي لنا نحن أيضا أن نساعد على ذلك ، قبل أن يتصلب العمل الفني لديه ، ويصبح جزءا من الذات يصعب نقده أو إنكاره أو قبول النقد الموجه له ، وقبل أن تتراكم التجاوزات عند بعض المبدعين ، فينظروا هم إليها أو ينظر غيرهم إليها على أنها لون من « التجديد » .

لهذا كله ومع هذا كله فأنا أعتقد أننا أمام شاعر واعد ، تجمعت لديه خيوط النجاح لتجربة شعرية ناضجة ، وعناصر التشويق اللازمة لوضعها في إطار الفن الذي تنتمي إليه واللغة التي تظهر من خلالها ، وتكونت لديه بالإضافة إلى ذلك صلابة العود بحيث أصبح قادرا على أن يستمع إلى ملاحظات الآخرين في ثقة ، دون تصلب ودون اضطراب ، وهو من خلال هذا كله يعرف طريقه في إطار الدورة الخالدة التي كان يبحث فيها « أورفي » عن محبوبته أوريديس .

المبحث الرابع

القصيدة المعاصرة بين الاستقلال والامتياز ناجي عبد اللطيف

تحاول القصيدة المعاصرة أن تشكل لنفسها عالماً يتسم بخاصتين متناقضتين هما الاستقلال والامتياز في آن واحد . فهي عالم مستقل من حيث التشكيل الفني والحدود المراثية أو الملموسة أو المحسوسة أو الموحى بها ، وفي إطار البحث عن الحدود يقترب الفن الشعري من الفن القصصي ، ويحاول كل على طريقته أن يسور منطقة ما من الزمان والمكان . وتتعدد الأشكال التي يمكن أن تكتسيها هذه الأسوار الخفية بين التدوير والترجيع والتنويع والاستقامة وانحصار المساحة حيناً حتى تكاد تلامس أرنبة الأنف واتساعها حيناً آخر حتى تشارف تخوم القبة الزرقاء للأفق البعيد وتمتد إلى ما وراءها موحية بلا نهائية الامتداد . ومن خلال هذا التصوير الذي تصطنع فيه القصيدة لغة الزمان ولغة المكان تسنح فرصة أخرى لتأكيد أبعاد الاستقلال حين تبدو معايير الأزمنة والأمكنة داخل العمل الفني شديدة الاختلاف وأحياناً شديدة التباين عن هذه المعايير خارج العمل الفني ، وحين تبدو حرية الحركة والانتقال بين أطراف الزمان المختلفة سهلة المنال ، وسرعة التجوال بين أطراف المكان أقرب إلى لغة البساط السحري وخيول الأساطير القديمة ، وحين يبدو منطق التقسيم الحاد الذي صنعه الألفه للأزمنة والأمكنة وكأنه سبيكة معدنية صهرت في حمى الشعر فأصبحت ذائبة يمكن أن يعيد الشاعر وأن يعيد معه تشكيلها من جديد دون أن نجد غرابة في أن يصير المربع دائرة وأن تتمازج العناصر التي كانت من قبل متباعدة وأن يحقق الشعر من خلال ذلك مع عناصر اللغة ما تحققه الكيمياء مع عناصر الطبيعة من إعادة للصبح والتشكيل والفصل والوصل ويصبح فن الشعر بذلك كما يقول النقاد المحدثون « كيمياء اللغة » .

واللغة أيضاً مظهر رئيسي لاستقلال القصيدة ، ولعله من أكثر مظاهرها استعصاء على الترويض وخضوعاً للاستقلال ، والشاعر مع اللغة أشبه بمن يحاول أن يقيم علائم

واضحة داخل ماء متحرك ، فهو يجابه إلى جانب الحركة التي لا تكاد تتوقف ، التشابه الذى لا يكاد يتناهى ، إنه يستخدم « لغة الناس » ولا مناص له من ذلك ، ويجد بين يديه نفس الكلمة التي قبلت آلاف المرات وعلقت بها من خلال ذلك كله عشرات الإيحاءات واستخدمت من قبل في معارض باردة وفاترة وذافئة وساخنة وتعرضت من ثم لعوامل التمدد والانكماش ، وهو عليه من خلال ذلك كله - ومع ذلك كله - أن يستخدم نفس الكلمة استخداما جديدا مستقلا تنسب بها إليه ، وأن يردد شكوى الشاعر القديم (ما أروانا نقول إلا معارا) لكنه حين يلتقط الكلمة يحاول أن يكسبها معنى الاستقلالية والتلاؤم مع ما حولها والملكية الفردية لها ، وإذا عدنا مرة أخرى إلى طريقة صهر العناصر لكى تتلاءم مع بعضها البعض من خلال كيمياء الشعر ، فإن مفردات اللغة في القصيدة لابد أن تمر بدورها بمرحلة مشابهة ، إنها تحتاج لأن تكتسب درجات حرارة متقاربة ، ودرجات بريق متوازية ، ونفسا شعريا متجانسا ، تصبح اللغة من خلاله ملكا لقائلها ولا يصبح هو ملكا لها ، ويصبح الشاعر في تعامله معها وفي رغبته في إعطاء لون من الاستقلال لتجربته عارفا بالحدود المختلفة التي تختلط في أعين الآخرين وتتميز بفضل تجربته إن كانت ناجحة ، ويصبح شأنه مع ذلك الموج المتحرك حركة دائمة والمتشابه تشابها لا نهائيا ، شأن البحار الخبير الذى يفرق بين موجة له وموجة عليه ، والذى يعرف خطه الملاحى فوق صفحة الماء وكأنه طريق معبد محدد الجانبين يراه بوضوح ويعرف انحناءاته ومخاطره ، ويشعرنا بمتعة الحركة فيه وبأننا نملك البحر ولا يملكنا ، ونغوص معه داخله فنكتشف الأسرار دون أن يبتلعنا .

لكن هذا الاستقلال الذى يمكن أن تتشعب مظاهره وتنطبق على كثير من جوانب العمل الشعري ، تقابله خاصية أخرى هي الانتفاء وهي خاصية تتميز بها القصيدة الجيدة ، فهناك دائما « الحبل السرى » الذى يربط بين القصيدة وشئ ما فى عالمنا والذى تتوقف على درجة إحكامه وإشعاعه ومدى مباشرته أو عدم مباشرته ومدى تعدد واتساع وحدات الشبكة التي ترتبط به أو ضيقها وانحصارها ، يتوقف على ذلك كله أشياء كثيرة ترتبط بمعايير تقييم القصيدة وقد تختلف من عصر إلى عصر ومن أدب إلى أدب .

لقد كان الشاعر التقليدى يربط مباشرة بين القصيدة وموقف معين فى زمان معين لشخص معين ، عندما كانت قصيدته تنصدرها عبارات مثل : « وقال يمدح فلانا وقد فعل كذا » و« قال يواسيه وقد حدث له كذا » ، وهو من خلال ذلك الربط كان يظهر لنا « الحبل السرى » واضحا ، لكن ذلك « الحبل » كان خادعا فى كثير من الأحيان ، فلم تكن

المياه كلها تصب في ذلك الاتجاه، ولا كان الإشعاع يركز على هذه البقعة وحدها، وإلا لما بقى لنا من ديوان المتنبي شيء، ولكن دائرة التبعية كانت تتسع فتشدد إليها كثيرا من المواقف، وإشعاعات الضوء كانت تتسرب فتغمر كثيرا من النفوس، وهى من خلال ذلك تتخطى حاجز الزمان والمكان، وجاءت فترة على القصيدة الحديثة حاولت أن تنكر فيها وجود «التبعية» تخوفا من الوقوع في دائرة «شعر المناسبات» وأن تجعل نفسها تدور في «المطلق» أو أن توهم بذلك أو أن تتكلفه. وكثير من الأزمات التى وقعت فيها القصيدة الحديثة جاءت من وراء الجرى وراء ذلك السراب «المطلق» دون اصطناع جيد لأدواته الضرورية، لقد كان «جوته» يقول: «إننى لم أكتب شيئا إلا ووراءه مناسبة ما»، والمهم أن نعرف كيف نستغل المناسبة وهى «دافع خاص» في إبداع فن يكون ذا «إشعاع عام» ويجعل هذه المناسبة تُنسى ولا تنسى في آن واحد، إن الذى صمم «برج افيل» في فرنسا صممه في الواقع «بمناسبة» إقامة معرض للصناعات الحديدية في مارس ١٨٨٩ وكانت تلك المناسبة هى «الحبل السرى» الذى يربط استقلالية العمل الفنى بلحظة معينة في الزمان والمكان دون أن يفقده عمومية الفن وخلوده.

تلجأ القصيدة المعاصرة أحيانا إلى «الإهداء» كوسيلة من وسائل الربط بين الاستقلال والانتماء، والديوان الذى بين أيدينا يهذى إلى «و. ف. م.» والقصيدة الثانية منه تهذى إلى صديقين شاعرين يذكر سميها كاملين هذه المرة دون الاكتفاء بذكر الحروف الأولى. وذلك لون من المعمار يشيع في القصيدة الحديثة، ومن ثم ينبغى التوقف أمامه قليلا وتقليب بعض مدلولاته. إن الاكتفاء بذكر الحروف الأولى هو امتداد طبعى لذلك النوع من «التغطية» والشعائر التى كان يفرضها الشاعر القديم على اسم «المحبوب» خاصة، وكان الشعر القديم يلجأ إلى وسائل متعددة في هذا الإطار، فهناك اللجوء إلى أن يعبر عن اسم المحبوب باسم عام، ولعل «ليلي» هى أشهر الاسماء التى تتحول من خلال الشعر إلى رمز يغطى من خلال الكشف ويعمم من خلال التخصيص، ويصبح معه معنى «العام» الذى يحدد «مسمى بذاته بعيد المنال، ويتحد معه في مجال التعبير عن هذه الخاصية في الشعر القديم، اللجوء إلى وصف المؤنث بصفة المذكر، ويظل النداء المشهور في الشعر العربى «يا حبيبى» عندما يخاطب الشاعر حبيبته علامة بارزة على ذلك، كأن الشاعر يريد أن يخفى من يتحدث عنه في «غلائل» الإيهام، ومع ذلك فهو يريد أن يقول إنه مائل هناك، ويأتى الرمز الذى يصطنعه شاعرنا وكثير من الشعراء المعاصرين من خلال الاكتفاء بالحروف الأولى للأسماء، تأكيداً على وجود ذلك «الحبل السرى» الذى أشرنا له من قبل،

بين الاستقلال والانتفاء، بين خصوصية الدافع وعمومية الفن، وأيضا تأكيداً على امتداد الروابط بين الشعر في قديمه وحديثه في اصطناع وسائل متشابهة، مع تحوير يتلاءم مع ظروف زمن السرعة والاختزال.

لكن إهداء القصيدة لشخص معين وباسم صريح يفجر لحظة أخرى وموقفاً آخر فلسنا في مجال « الإيهام » وإنما في مجال الربط الصريح الواضح . . وقد نتساءل أحياناً عن مدى وضوح الربط، في عين القارئ الناقد بعد أن يقرأ القصيدة، لا في عين الشاعر قبل أن يكتبها، وقد نتساءل أيضاً عن القدر الذي ستخسره القصيدة لو حذفنا ذلك الإهداء، وعن القدر الذي كسبته حين أضفناه . . ولنقترب أكثر، من قصيدة « هروب » التي يهديها الشاعر إلى صديقيه الشاعرين عبد الرحمن عبد المولى وعبد المنعم كامل.

تتقدم القصيدة في البداية من خلال تكنيك التقديم البطيء للجزئيات:

عينك ترسفان في القيود نجمتين من شبق
والوجه ما بين الكتاب والسوار . . يحترق
والصاحبان غمزتان في الممر
وضحكتان تخرجان العين في فضول
من رحلة الفؤاد والألق . .

ولعلنا من خلال هذه اللقطة الأولى نحس مدى فنية الشاعر في تحريك « الكاميرا » في سرعة خاطفة ما بين العين والنجم، وهما قمة في التباعد وبين الوجه والسوار والكتاب وهي قمة في التقارب لترسم في البداية دائرتان متفاوتتان، ثم الانتقال الثاني في إطار عناصر الصورة ما بين الجزئيات المرئية، « العين والوجه والكتاب والغمزتان »، وبين الصورة المسموعة « الضحكتان » ثم هذا الانتقال الأخير بين هذه الصورة المحسوسة في مجملها وبين الصورة المجردة « رحلة الفؤاد والألق » وإن كان الانصهار لا يبدو كاملاً ومحكما بين جزئيات هذه الصورة الأخيرة.

ثم تتقدم عناصر القصيدة بعد ذلك لترسم الصراع بين رغبتي، تحاولان الالتقاء وتفصل بينهما الحواجز، ويشتد الجزر والمد بين عناصر الالتقاء متمثلة في الرغبة ومحركاتها الخارجة من خلال إغراء الصاحبين، وعناصر الابتعاد متمثلة في العقبات الطبيعية التي تجعل أحد الطرفين يرسف في القيود والطرف الآخر يرسف في الأوراق:

ما بيننا درب من المخاوف الرتيبة

ولحظة غريبة
وساعة تشد وجهنا
تنقر الزمان
ترسف الخطى وتكتم الألق
عيناك ترسفان في القيود
معذرة عيناي ترسفان في الورق . .

وتصوير لحظات الصراع من أدق ما تتعرض له القصيدة عندما لا تريد أن تكون قصيدة مسطحة ، والمدى الذى ينجح الشاعر فى الوصول إليه ، هو الذى يحدد درجة التوازن فى العمل الفنى ، وبالتالي درجة التوازن فى النفس التى تتلقى ذلك العمل ممثلة فى القارئ والسامع وتتوازن مع نفسها من خلال صراع القصيدة وتوازنها ، وتحدث المتعة الفنية من خلال هذا كله . . ومن هنا تأتى الأهمية فى دقة الاختيار أثناء رسم الصورة لكل العناصر الصغيرة للأفعال وأزميتها ، للصفات ودقتها ومدى الحاجة إليها ، لأدوات الربط وتأثيرها على مناخ التوازن المنشود ، على جزئيات الصورة وعلى «اللمسات» الصغيرة التى تضاف هنا أو هناك والإيجاء الذى تتركه ، أو الانطباع الذى تغيره ، وفى ضوء هذا كله قد يحسن أن نقرأ فى القصيدة التى معنا البيت الأول ونربطه بالبيت الأخير :

عيناك ترسفان فى القيود نجمتين من شبق
عيناك ترسفان فى القيود . .

معذرة عيناي ترسفان فى الورق

إن اللمسة التى ختم بها البيت الأول « شبق » عكست على جو السلب الذى كان يمكن أن يحكم الصراع ويزيد منه ، فالواقع أن « الشبق » هو « رغبة نهمة » ومادامت تظهر فى البيتين فمن الضعب تصور أن تظلا راسفتين فى القيود مشعيتين بالشبق فى آن واحد . . إن الطرف الذى يشع بالسلب فى هذا الموقف ، هو الذى يرسف فى قيود الورق ، فهو الذى يكتفى بالزفرات المحرقة ، لكن « شبق » العيون يجعل الحركة بين الطرفين لا تتعادلان كما أرادها الشاعر فى المقطع الأخير ، وتلك واحدة مما يمكن أن تحدثه « اللمسات » أو الصفات على مجرى التوازن فى القصيدة . .

تسيطر الثنائية على هذه القصيدة (هروب) فهى تبدأ « بعينين » وتهدى إلى « صديقين » ويجرى الصراع فيها بين « طرفين » يرسفان فى القيود ، ومن الطبيعى أن يشيع فيها التعبير بالثنى تبعاً لذلك ، لكن الشاعر يركب موجة المثنى فتغريه حتى حين يغيب عن ظلال الثنائيات :

والصاحبان « غمزتان » في الممر

« والنظرتان » تعبران شارعى الطويل

« فالمثنى » واحد من اللوازم التى تتردد فى القصيدة الحديثة، وتكثر الإشارة إلى « الدمعتين » و« الكلمتين » و« النظرتين » ويمكن أن نحيل إلى قصيدة « النورس والحلم الكسيح » بهذا الديوان، وأخشى أن تكون موسيقى الثنية وما لها من إيقاع خاص تقف وراء شيوع هذه الظاهرة، على أنه ينبغى أن تثور التساؤلات أيضا حول الدلالة الدقيقة للمثنى فى اللغة، ومدى ارتباطه بمعنى محدد لشيئين اثنين (كما تشير تعريفات النحاة) أو دلالة على مجرد الكثرة دون تحديد كما توحى بذلك بعض الاستعمالات فى بقايا المثنى فى اللغات العامية الحية (أقول لك كلمتين) . . مثلا . . . ومدى الدور الذى يمكن أن تلعبه لغة الشعر فى الاعتراف من أحد النبعين أو منهما فى آن واحد .

على أن قضية الإهداء إلى « صاحبين » لا تنتمى هذه المرة إلى ذلك اللبس فى استخدام المثنى فهما محددان ومسميان، وإنما يمكن أن تنتمى إلى ظلال التقليد القديم فى الشعر فى توجيه الحديث إلى صاحبين فى مطلع القصيدة (يا صاحبي تقصيا نظريكما) . . . (قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل) . . إلخ .

وتتنمى أيضا إلى تلك الظاهرة التى أشرنا إليها فى مزج القصيدة بين الاستقلال والانتماء، واللجوء إلى « جبل سرى » يربط القصيدة المستقلة بواقع ما . . ويبقى السؤال دائما فى مثل هذا اللون من وسائل الربط . . إلى أى حد كان اللجوء إلى هذه الوسيلة بعينها ضروريا فى مثل هذا الموقف؟ وما الذى كان يمكن أن تفقده القصيدة لو تغيرت الأسماء أو حذفت؟ .

تعدد الأشكال التى يمكن أن تكتسيها أسوار القصيدة الخفية بين التدوير والتربيع والتنوء والاستقامة، وانحصار المساحة حيناً حتى تكاد تلامس أرنبة الأنف، واتساعها حيناً آخر حتى تشارف « تخوم القبة الزرقاء للأفق البعيد » ولعل قصيدتى « الدائرة الزرقاء » و« قراءة » فى أوراق الذاكرة تقدمان نموذجين مختلفين من هذه الزاوية، فالدائرة الزرقاء تأخذ لقطة يمكن أن تلتقى فيها القصة القصيرة والشعر، ولكنها تعالج هنا بطريقة شعرية جيدة:

كانت ترقد فى عينيه
فتسلبه النوم

يعربد في الحلم وحيدا
كل صباح
يفتح شباك القلب وشباك المخدع
يأمل أن تطلع
لكن القلب بجنييه شراك تخدع . .

لمة الأولى قدمت كثيرا من عناصر السلب والإيجاب التي تتوالى محدثة ذلك القدر
من التوازن الذي أشرنا إليه من قبل ، فمع أنها في عينيه فهي شديدة البعد عنه
لا ينام فهو يحلم ، ومع أنه يفتح شباك القلب وشباك المخدع إلا أن ضلوعه
« على قلبه تصدمه بالشراك الخادع . وهكذا في لقطة قصيرة تكاد تكتمل الدائرة
التوقع - الإخفاق) .

ن الدائرة تغلق فلإن الشاعر يفتحها من جديد ، وهو يقترب منها هذه المرة بنفس
لسحري الذي فتح به الدائرة الأولى : (كان) ذلك الفعل ذو الإيحاء القوى
من التراث ، والتراث الشعبي والأسطوري على نحو خاص (كان ياما كان)
كن أن يهب الشعر مذاقا ماضويا مشريا بالأسطورة :

كان صديقي لا يعرف أن العين كثيرا ما تفضح صاحبها
فتعريه النظرة منها
وتعريها النظرة منه
كان خجولا حين تمر
يطرق لا يملك أن يقرأ في عينها السر .

أن القصيدة توهم أنها تتقدم بعد ذلك على خط امتدادى ، وتلجأ إلى تثبيت ذلك
ن خلال تحديد نقاط معينة محددة في الزمان العام والفصل والوقت :

في العام الماضي
عادت من رحلتها ذات شتاء
أتذكر . . ذات مساء
حدثها

لذا الإيهام بالتقدم الامتدادى ، فإن القصيدة لا تلبث أن تعود إلى التكنيك الدائري
ل الشتاء نقطة لفتح الدائرة وإغلاقها ، لنفض التراب العالق بصندوق البريد

وبداية الرحلة من جديد . . فقط تفتتح في صمت الدورة الأبدية كوة صغيرة تتمثل في حوار
خاطف :

- ما اسمك ؟

- اسمى

- اسمك

وهذه الكوة الصغيرة من شأنها أن تعيد لنا المشاهد السابقة ولكن في ضوء جديد، وأن
تعطينا فرصة لرؤية المشهد الواحد مرتين ولكن من زاويتين مختلفتين :

كان القلب يدق

وكان الصمت يرق

وكاد صديقى أن يسقط لولا

أن ولت نحو الباب تدق

وحين تضع القصيدة لمستها الأخيرة تحرص على أن تترك الباب مواربا لدورة أبدية لا
تتوقف :

يلقى بتحتيته المرحلة للشباك المغلق

للمصندوق المغلق

لليافطة الصدئة . .

للقلب المغلق ألف سلام

ويعيش على الحلم طوال العام .

إن التكنيك الذى اتبع في اللقطة قبل الأخيرة من قصيدة الدائرة الزرقاء وهو التكنيك
المعتمد على رؤية المشهد الواحد من جوانب متعددة دون اللجوء إلى طريقة التقدم
الامتدادى . . هذا التكنيك سوف يتطور في قصيدة « قراءة في أوراق الذاكرة » التى سوف
تعتمد اعتمادا رئيسيا على رؤية المشهد الواحد من زوايا متعددة ، ومقاطع القصيدة نفسها
تحمل عناوين ذات دلالة خاصة من هذه الزاوية (من ذاكرة الأشياء - من ذاكرة الحب - من
ذاكرة الخوف - من ذاكرة الليل - من ذاكرتى) . وهذا التكنيك سمح للقصيدة وهى تدور
حول نقطة واحدة أن تتطور شعوريا من لحظة التسليم المطلق . . إلى لحظة اليقظة الكاملة
مرورا بمراحل الحيرة والتردد .

لا تتوقف مناقشة أوجه الاستقلال والانتفاء عند علاقة الشعر بالحياة ، وإنما تمتد لى

تشمل علاقة الشعر بنفسه وعلاقته بالنوان التعبير الأدبية الأخرى وعلاقة الشاعر بالتراث الذى ينتمى إليه ، فالقصيدة فى نهاية المطاف هى عمل أدبى ينتمى إلى جنس أدبى معين لها تقاليد بعضها قابل للتطوير والتغيير وبعضها الآخر أكثر ميلا للثبات ، ولا شك أن جزءا هاما من توفيق الشاعر يعود إلى نفاذ نظرته إلى الفروق الدقيقة بين الثوابت والمتغيرات فى الجنس الذى يبدع فيه . . ولا شك أن قضية موسيقى الشعر واحدة من القضايا ذات الأهمية البالغة ، وخاصة فى تلك الفترة التى يتحرك فيها جانب كبير من الإبداع الذى ينطوى تحت الشعر إلى الثرية فى أشكالها المختلفة وابتعد عن الغنى الإيقاعى الذى تميزت به القصيدة العربية ، والذى جعل الشعر العربى فنا سماعيا تطرب له الأذن قبل كل شىء ، ومن هنا فإن القارئ لديوان الشعراء الواعدين لابد أن تهزه الأخطاء العروضية التى يقع فيها هؤلاء الشعراء ، ومن الصعب أن يسكت المرء عن مثل هذه التجاوزات فى ديوان جيد (كالديوان الذى بين أيدينا) حتى وإن كانت قليلة ، حتى وإن كان يمكن أن تستقيم بلون من المط هنا أو المد هناك ، وسوف أشير هنا إلى نماذج قليلة :

١ - فى قصيدة « أحبك » :

وهل تفهمين براءة هذا الفؤاد

بكارته . . الصبح هذا الذى افترشناه

٢ - فى قصيدة النورس والحلم الكسيح :

ماذا يضير الشمس إذ جاءت من الغروب

إن غالها الشرق

أو خانها شعاع

٣ - فى قصيدة الخوف من دائرة الحب :

هذا زمن الحب

لكن الحب بقريتنا

ما عادت نبضته تدق

وأنا لا أريد أن استطرد فى ذكر نماذج من هذا اللون ، لكننى أردت التأكيد على أن الموسيقى ينبغى أن تكون جزءا من شواغل الشاعر والناقد الفنى على السواء ، وأن مراعاتها شرط ضرورى لكى يتوقف الانحدار نحو الثرية الذى يهدد جمال القصيدة المعاصرة فى كثير من الأحيان .

وإذا كنا نشير إلى موسيقى الشعر فينبغي أن يظل الشعر في إطار نمطه الموسيقي الفنى الخاص به وألا يحاول — كما يظهر في بعض القصائد المعاصرة — تقليد إيقاع لون آخر من الكلام له نمط خاص ، وأنا أحيل القارئ هنا إلى مطلع قصيدة « فرار » :

والليل والعسس
والقيد إذ حبس
والصمت والطريق
ما عدت كالأمس البعيد
والسائرون السائرون
أولئك المعذبون
في لجة المنون
عم يفتشون .

وواضح أن هذا النمط من الإيقاع يذكر بالقرآن الكريم ، وقد شاعت هذه الطريقة لدى بعض شعرائنا الشبان ، ومن ثم أعتقد أن من الضروري الإشارة إليها ، وأنا لا أريد أن أناقش هذه المسألة من ناحية دينية ، ولكن من ناحية تعبيرية بحتة ، وشعورى كقارئ للتراث العربى الإسلامى عندما أقرأ هذا اللون من الشعر ، هو أن القصيدة تسمى إلى نفسها فضلا عن أنها تثير مشاعر قارئها ، فهى تلمس نغمة لا تستطيع أن تحسن الإمساك بها فضلا عن أن تستمر في المحافظة عليها ، ثم إنها تحدث خلخلة في وجدان سامعها الأدبى — فضلا عن أحاسيسه الأخرى — من حيث إنها لا تقدم اتساقا في المستوى اللغوى الذى تقدمه إليه ، وهناك فارق — دون شك — بين هذا اللون ، وبين ما كان يشيع في التراث من اقتباس بعض آيات القرآن ، فالأقتباس إحساس واضح بالفرق بين المستويات والفصل بينها ، أما تقليد الإيقاع فهو شيء آخر ، أعتقد أن من حق الشاعر الجيد علينا ، إن نقول له أن البقاء في مجال الإيقاع الشعري وإجادته أفضل لنا وله .

إن هناك ظواهر كثيرة في الديوان تتصل بالتراث الشعري وتستغل كثيرا من إمكانياته استغلالا طيبا ، مثل ظاهرة التكرار التى كثيرا ما يلجأ إليها الشاعر هنا ، وفي بعض المرات عندما يجيء التكرار في نهاية القصيدة يعطى إلى جانب الإيجاء المعنوى ، إيجاء موسيقيا بتردد نغمة الختام تمهيدا لإسدال الستار ، كما هو الشأن في ختام قصيدة «النورس والحلم الكسيح» ، لكن التكرار في مواقف أخرى لا يتم التمهيد الشعورى الكافى له فيبدو وكأنه مجرد ترددية أو إطالة كما هو الشأن في قصيدة «انتظار» وكذلك أيضا في قصيدة «فرار» .

إننى لا أريد أن أشير إلى بعض أصداء قراءات الشاعر فى التراث والشعر المعاصر والتي تتسرب بعض من إشعاعاتها داخل قصائده ، ولا إلى بعض المواقف التعبيرية الأخرى التى يتنازل فيها الشاعر قليلا أو كثيرا عن المستوى التصويرى الجيد الذى عودنا عليه خلال صفحات الديوان ، ويلجأ إلى التعبير المباشر وإسداء النصائح ، ولكننى أريد أن أقول إننى سعدت بأن كنت القارئ الأول لهذه المجموعة الشعرية الجيدة ، وسعدت بأن هذه المجموعة كانت من الغنى بحيث اقتربت بنا من كثير من الظواهر الفنية فى القصيدة العربية المعاصرة .

المبحث التاسع

في القصيدة الحديثة « من يتحدث إلى من؟ » صلاح والم

« ما الشعر ؟ » سؤال كان يبدو في تاريخ النقد الأدبي القديم والوسيط قابلا للطرح والمناقشة ، وكانت الإجابة عنه تبدأ عادة بتحديد مجموعة القواعد الضرورية التي ينبغي توفرها في القول الذي يطمح في الانتساب إلى ذلك الجنس الأدبي الخالد . كانت أصول الوزن والقافية — وما زالت أكثر هذه القواعد طواعية للتحديد ، وأكثرها إغراء على إصدار الأحكام بأن ما بين أيدينا يمكن أن يدخل في دائرة الشعر أو يخرج عنها ، ولكنها كانت في الوقت ذاته تترك الباب يلف على عقبيه ، يمكن أن يغلق من حيث فتح ، فقد يستوفي الكلام شروط الوزن والقافية ثم يحكم عليه بأنه مجرد « نظم » أو يفتح من حيث أغلق فيطمح بعض الكلام إلى أن يدخل في دائرة « الشعر المنشور » لوجود خصائص أخرى غير الوزن والقافية فيه ، ومع ذلك فقد ظل هذا الباب « المفتوح المغلق » أكثر أبواب الشعر إحكاما !

كانت هناك أبواب للخيال ، سواء ما يتصل منها بطبيعة الشعر أو بتراث اللغة التي ينتمى إليها ، ومن هذه الزاوية الأخيرة دخل في تاريخ النقد العربي ما عرف « بعمود الشعر » حين قنن النقاد المسار العام الذي ألفه الشعر في هذه اللغة ، والصور الجزئية التي جرى « غالبا » التعبير من خلالها ، واتخذوا من مجمل هذا بابا أضيف إلى باب الوزن والقافية لكي يصفى من خلاله ما يمكن أن يدخل في إطار الشعر .

ومع أن « الخيال » كان يمكن التسرب منه دائما إلى الحديث عن « اللغة المصورة » باعتبارها أيضا من ملامح الشعر إلا أن تحديد « اللغة الشعرية » ظل من أصعب المهام التي يواجهها النقد الأدبي وظلت معرفة الخصائص التي تختلف فيها عن « اللغة النثرية » تحس

أكثر مما تحدد ، وتعرف عن طريق السلب أكثر مما تعرف عن طريق الإيجاب^(١) .

ولم تخل « الموضوعات الشعرية » من اهتمام النقاد عندما كان يراد تعريف الشعر، وقد يتمثل ذلك الاهتمام في شكل صارم أحيانا كالذى اكتسبته طبيعة الموضوعات في التراث المسرحى الشعرى عند الإغريق والرومان وامتداد ذلك إلى العصور الكلاسيكية ، حيث تبدو طبقة الأبطال محصورة في الآلهة والنبلاء ، وقد يتمثل ذلك في « اتفاق ضمنى » يسير عليه الشعراء ويألفه الذوق ، كالذى ساد في كثير من الشعر العربى القديم بعامة والوسيط على نحو خاص من دورانه « خارج الذات » في كثير من الأحيان ، ومن صب اهتمامه على « طبقات معينة » أو « موضوعات معينة » ، ولم يكن من السهل أن يتطور الشعر من خلال موضوعاته التى ألفها الذوق المتلقى (وهو عنصر هام سوف نعود إليه) ولقد احتاج الأمر في الشعر الأوربي مثلا لكى تقوم ثورة كالثورة الرومانتيكية ، يدخل الرعاة من خلالها إلى ساحة الشعر ، أن تسبقها ثورة كالثورة الفرنسية يدخل الخبازون من خلالها إلى ساحة قصر فرساي .

ومع ذلك فإن الثورة — في الموضوعات الشعرية — التى أحدثها العصر الرومانتيكى ، والتى وجدت صداها في الشعر العربى في فترة لاحقة . لم تلبث بدورها أن تألفت مع الذوق العام لعدة أجيال ثم تجمدت ، يقول رومان جاكوبسون : « إن قائمة الموضوعات الشعرية في العصر الرومانتيكى كانت محددة ، القمر ، البحيرة ، العنديل ، لقد حلمت بأنى أسير بين الأنقاض ، وأنها تداعت من أمامى ومن خلفى ، وانكشف الغبار عن أرواح إنسانية تسبح وتمترق . كأن عاشقا يبحث عن عشيقته بين القبور ، ثم بدا لي قصر ذو نوافذ قوطية . هكذا كانت النوافذ الشعرية « قوطية » ، واليوم كل النوافذ تصلح أن تكون شاعرية بدءا من واجهات المحال الكبرى ، حتى زجاج المقاهى الريفية المغطى بالذباب »^(٢) .

إن الثورة التى حدثت في « الموضوعات التقليدية » للقصيدة ، وجعلتها تمتد إلى وصف الجيفة عند بودلير وملاحظات عابر السبيل عند العقاد ، والمترو وقهوة الصباح وجريدته عند جاك بريفيير ومن بعده نزار قباني ، وآلاف الموضوعات واللاموضوعات غير المتناهية في

(١) لعل من أنصح المحاولات لمواجهة هذه القضية في تاريخ « النقد الأدبي الحديث » ما قام به السائد الفرنسى جون كوين في كتابه Structur du Langage Poétique والذي ترجمه إلى العربية بعنوان « بناء لغة الشعر » وصدر في طبعته الأولى — القاهرة ١٩٨٥ م — وصدرت طبعته الثالثة عن دار المعارف ١٩٩٤ .

(٢) R. Jakobson . Hut questions Poétique op. cit P.122

ديوان الشعر الحديث والتي تبلغ قمته عند الداديين والتكعيبيين والسرياليين ومدارس الاهتمام بالشكل الخاص ، هذه الثورة أعطت للقصيدة الحديثة مجالا كبيرا للحركة في الوقت الذي وضعتها فيه في مأزق دقيق ، ذلك أنه وقد تحطم السياج الخارجى الذى كان يمكن أن تكتسب القصيدة بمجرد الانتهاء إليه « مسحة » من الشاعرية ، أصبح على كاتب القصيدة الحديثة أن « يشعر الموضوع الذى اختاره ، لأنه فى الأصل موضوع محايد . يمكن أن يعالج من زوايا مختلفة شعرية وغير شعرية ، وهو فى ذلك كله مطالب بقدر كبير من الحساسية فى دقة الاختيار ودقة التشعير وإحداث اتصال مع ذوق المتلقى من خلال إثارته بالعزف على نغمة يألّفها أو الإمساك بخيوط دقيقة يقوده من خلالها إلى مجال آخر لم يألّفه ويشعره بمناخه ، إن فن القصيدة هنا يمكن أن يقترب من فن « النكتة » وقد كان القدماء يتحدثون عن الملمح الفنى الجيد فى التعبير على أنه نكتة بلاغية .

تروى النكتة الواحدة من أشخاص عديدين فتثير من أحدهم الضحك ومن الآخر الفثور وقد تثير الاشمئزاز من شخص لا يجيد تناول « موضوعها » فيفسدها ، وهى فوق هذا كله تختلف حسب « ذوق المتلقى » من مجتمع إلى مجتمع ، فتعنى شيئا خطيرا فى مجتمع ما ، وباهتا فى مجتمع آخر ، وقد لاتعنى شيئا على الإطلاق فى مجتمع ثالث ، وكل ذلك عندما ندخل فى الاعتبار - ولابد أن نفعل ذلك - الطرف الآخر للفن ، وهو المتلقى ، وهو طرف يحتاج مدى العناية به فى القصيدة العربية الحديثة إلى مزيد من الاهتمام .

إن وسائل تشعير الموضوع العادى ومدى التوفيق فيها تبدو متعددة فى الديوان الذى بين يدينا ، ولا يستطيع القارئ فى البدء أن يفلت من أسر قصيدة جيدة لصالح وإلى مثل قصيدة « الجلوة الأخيرة » :

تمر القطارات - هابطة - فى أفول المغيب
وتجلى العصفير - صاعدة - فى الفضاء الرهيب
وتبقى الشجيرات - ثابتة - فى اهتزاز مهيب
وتسحب كوفية الحقل أطرافها لتدارى الذبول
وتدمع شمس النهار - لدى النظرات الأخيرة - فوق الحقول
ويعلو على كوكب الصمت قرع الطبول

ففى هذا المقطع السداسى الذى تتقاسمه قافيتا الباء واللام الساكتتان ، ويسير على تفعيلية المتقارب السريعة الإيقاع ، تقدم لنا الخيوط الأولى للصورة فى لقطات تتعارض ولكنها تتداخل ، تمر عابرة ولكنها تبقى ، وقد اختارت القصيدة الفعل المضارع الذى تكرر

ست مرات في بدايات الأبيات السنة لإعطاء الإيحاء بثبات المشهد وتكرره، وفي المقابل اختارت التعبير بالحال في الأبيات الثلاثة الأولى (هابطة - صاعدة - ثابتة) ليعبر عن تغيرات تقابل الثوابت، ويد التوازن في الحركة محكما بين الهبوط والصعود والثبات لولا ما يبدو من إيحاء خفيف بالتعارض في البيت الثالث بين الثبات والاهتزاز ولو حل محله (وتبقى الشجيرات ثابتة في شموخ مهيب) مثلا، لانسق التوازن إلى مدى أبعد على أن موجة التوازن من خلال التقابل تتوجها لمسة أخرى في خلال هذا المقطع عندما تتنوع المصادر الحسية للصورة، فهناك الصور البصرية بإيحاءاتها التي لا تحد وبمجموعة الألوان التي يمكن أن تثار في خلفيتها (القطار - الأفول - العصافير - الفضاء - الشجيرات - الذابلة - الشمس - النظرات - الحقول ؛ ثم بعد هذا كله تأتي صورة تنتمي إلى مصدر حس آخر هو السمع : «ويعلو على كوكب الصمت قرع الطبول » فتوسع من دائرة الروافد الحسية للصورة ، بالإضافة إلى أنها توسع من دائرة التصوير ذاته عندما تترك دائرة الحس البصري والسمعي التي عرفت كيف تنهل منها ، وتشارف دائرة التجريد من بعض الزوايا عندما تشير إلى «كوكب الصمت» .

من هذا المقطع السداسي السريع الإيقاع تنتقل القصيدة إلى مقطع آخر تغير فيه إيقاعها، وذلك منهج يلجأ إليه الشاعر كثيرا في هذا الديوان، فيغير التفعيلة داخل مقاطع القصيدة الواحدة، وأحيانا غيرها داخل أبيات المقطع الواحد، وهو تغير يبدو فيه تحكم الشاعر في التفعيلة وعدم تحكمها فيه ، وهو ينتقل هنا من فعولن، إلى متفاعلن في المقطع الثاني :

النهر آت إنه زمن يجيء
نزهو به ونعود من زمن الأفول
النهر آت إنه شرب الدماء من الصحارى
ومن الدموع الجاريات مصب نيل
وارتوى وقت الأصيل
النهر آت يا صبايا يا ملاح
النهر آت يا شيوخ يا شباب
النهر آت فارفعوا أصواتكم بالأغنيات
ومن الصباح إلى الصباح
وانقشوا أزهاركم

طفلا وطمنا ينتشى وقت الهطول
النهر يطلى ضفتيه على المدى قمحا . . أصابعه نخيل

والانتقال لا يتم فقط على مستوى إيقاع التفعيلة الذى يهدأ، ولكنه يتم كذلك على مستوى وسائل التعبير والتصوير الأخرى، ومع اتباع النغمة الأولى التى تحافظ فى وقت واحد، على عناصر الثبات والتغير، وإذا كان المفتاح التعبيرى هناك هو « الفعل المضارع » الذى تكرر ست مرات، فإن المفتاح التعبيرى هنا، هو اسم الفاعل: « النهر آت »، الذى اتخذ شكل الإيقاع المتكرر، ومع أن المقطع هنا غير سداسى فإن كلمة « النهر » تكررت أيضا ست مرات فى هذا المقطع، مما يشير إلى وجود نمط نسقى متوازن بين المقطعين، وفى المقابل فإن اتجاه الحركة يختلف فى المقطع الثانى عنه فى المقطع الأول، وإذا تصورنا نقطة محورية يتم من خلالها رصد المشاهد فى المقطعين فإن صورة المقطع الثانى الرئيسية والمتكررة « النهر آت » تبدو وكأنها تتحرك إلى هذه النقطة وتتجه نحوها لتصب فيها، على حين كانت تبدو صور المقطع الأول وقد اتخذت اتجاهها مقابلا، فهى تبدو وكأنها تتحرك من هذه النقطة وتبتعد عنها، فالقطارات تهبط، والعصافير تصعد والنهار يأفل وكل شىء يتحرك فى اتجاه الرحيل .

من يتحدث فى القصيدة إلى من ؟ إن هذا السؤال كان يبدو بسيطا فى القصيدة التقليدية حيث كانت شبكة الضمائر « أنا ونحن » أو « أنت وأنتم » أو « هو وهم » واضحة المعالم وضوحا نسبيا، وعندما يقول المتنبى:

يا أعدل الناس إلا فى معاملتى فيك الخصام وأنت الخصم والحكم
أو يقول :

أنا الذى نظر الأعمى إلى أدبى وأسمنت كلماتى من به صمم

فإننا نستطيع أن نحدد فى المسح الأول مواقع الأشخاص على خريطة الحوار، وإن كان من الإنصاف أن يقال، إن استخدام الضمائر فى القصيدة التقليدية الجيدة لم يكن بهذه الدرجة من التبسيط، ولكنه كان مشعبا بإشعاعات متعددة الأضواء حول الإمكانات الدلالية للضمائر ومدلولاتها فى اللغة، والذى يقرأ تأملات البلاغيين القدماء وعلماء اللغة من أمثال عبد القاهر الجرجانى وابن جنى، يجد نظرات دقيقة فى أسرار الاستخدام اللغوى، أعتقد أن من حق اللغة على شعرائها الجدد أن يلموا بها .

إن شبكة الضمائر غدت أكثر تعقيدا في القصيدة الحديثة ، وأصبح الشاعر في بعض الأحيان ينجفى في ظل « الأنا » العام مؤديا دورا تعبيريا يتفق مع تطور دور الفن ، وأحيانا أخرى يركز على « الأنا » الخاص ، ولكنه يركز يختلف عن الدور الذى كانت تؤديه قصيدة الفخر التقليدية ، فهو يركز على النماذج لا على الفرد ومحاولة للوصول إلى أقصى درجات العموم من خلال تصوير دقائق الخصوص ، والحدود التى تفصل بين « أنا » و « نحن » تبدو في كثير من الأحيان هشة وتبدو الحركة شديدة التداخل بين طرف وآخر .

تساءل الناقد الفرنسى جون كوين عند حديثه عن لغة الشعر عن مدلول الضمائر الشخصية في القصيدة ، وعن الفرق في الدلالة بين اسم العلم والضمير ويرى أنه على العكس من الاسم الذى يعنى شخصا محددا ، فإن « أنا » يمكن أن تنطبق على كل شخص ، ولكى نرفع الغموض لابد أن نعرف من هو المرسل « للرسالة » وفي اللغة المتكلمة نحصل على هذه المعلومة من خلال هذا الموقف ، فالمرسل هو الذى يصدر عنه الصوت ، لكن القصيدة تكتب ، واللغة تعد خارج الموقف . ومن هنا فإن « الرسالة » ذاتها عليها أن تزودنا بالمعلومة الضرورية . . . فالخطاب يحمل توقيعها ، وكتاب الترجمة الذاتية يحمل اسم المؤلف ، وفي الرواية المكتوبة على لسان الشخص الأول تشير « أنا » إلى ذات خيالية دون شك ولكنها ليست أقل حضورا وتميزا داخل السياق . . . فماذا يمكن أن يقال عن القصيدة . . . إن « ايتيين سوريو » يقترح إجابة على السؤال عندما يقول « أنا هي نحن » في وقت واحد شاعر رئيسي ومطلق ، وأيضا صورة شاعرية عن ذلك الشاعر يريد أن يقدمها للقارئ ، بل هي القارئ نفسه باعتباره قد دخل في القصيدة إلى مكان قد أعد له لكي يسهم في مشاعر قدمت إليه ^(١) .

إن كل درجات التوحد والتألف والانصهار والعزلة والموقف الخاص والاحتجاج والرفض يمكن أن تعالج في القصيدة الحديثة انطلاقا من محاولة الإمساك بشبكة الضمائر وتداخلها في البناء الشعري ، وهو منهج لو استطعنا أن نظوره لكان أجدى كثيرا من المقولات التى تلبس القصيدة من خارجها وتعود إلى « دوجماطيقية » حديثة تحت دعاوى التحليل الأيديولوجي المختلف المناحي .

إن البحث عن الضمير الثانى (المخاطب) والضمير الثالث (الغائب) لا يقل أهمية في البحث عن مواطن تردد أنفاس الشاعر في القصيدة ، وعن اتجاهات نمو الحركة بها ، وعن

(١) بناء لغة الشعر - تأليف جون كوين ، ترجمة د. أحمد درويش - القاهرة مكتبة الزهراء سنة ١٩٨٥ : ص ١٨٢ .

مدى تحقيقها لقدر من « الاتصال الفنى » لا غنى عنه لأى فن مهما كانت درجة تجريده ، وقد يكون تنبه الشاعر نفسه ، حتى فى لاوعيه ، إلى ضرورة وجود مثل هذا الهيكل العصبى فى أعماق القصيدة ، عاصبا له من كثير من ألوان التجديف والسباحة على غير هدى ، وهى ظاهرة تقع فيها القصيدة الحديثة فى بعض الأحيان ، وتكون رافدا رئيسيا من روافد ظاهرة الغموض ، وسببا لا ينكر فى انقطاع دائرة الاتصال الفنى من خلال شبكة الضمائر المثلثة الزوايا ، والذي يحدث غالبا عندما تنقطع أسباب الاتصال بين الأطراف أن تظل القصيدة تدور حول نفسها ترسل إشارات غامضة لا ينجح الكثيرون فى التقاطها ، وقد تسأم هى نفسها بعد حين ، فتأوى إلى ركن منزو من أركان السديم اللامتناهى وتقنع بالحديث إلى نفسها وإلى جاراتها المتزويات ، وعندما يتكرر ذلك من منبع شعرى واحد مرات متتالية ، فإن الأحباط ربما يكون من أشد الأعداء التى تتربص بالشاعر حيثئذ .

إن جزءا من أزمة قصيدة « الصدور من فيض العشق » فى هذا الديوان ، يعود إلى الطريقة التى استخدمت بها الضمائر ، وقد نتساءل : من يتحدث إلى من فى هذا المقطع ! :

واحد مكتمل
عاشق ذاته
وأنا ممكن للوجود
تفاعلت فى فقلت وحيدا
لماذا يكون الوجود بدد
تقاسمت فى ملكوت التملك نفسى
انشطرت
وصار المشابه منى
فصرت أنا واجبا للوجود
وصار الوجود أحد

ورغم أن النسخة الخطية التى قرأت فيها هذه القصيدة حرصت على التمييز بين التاءات المضمومة التى تشير إلى المتكلم والتاءات المفتوحة التى تشير إلى المخاطب فإن تتبع مسار شبكة الضمائر قد يقود إلى خلط خطير بين مقام الألوهية ومقام الشعر ، وهو خلط يمكن أن يعزى فى المقام الأول إلى التجديف فى منطقة عاصفة دون التمهّل الكافى لتضجج شبكة التعبير اللغوى فى الذهن .

وقد يكون من الاستطراد الإشارة أيضا إلى أن من حظ هذه القصيدة أنها وقعت على معجم تعبيري وتصويري ابتعد بها قليلا عن المستوى الجيد الذي ظهر في القصائد الأخرى وتمثل ذلك في اللجوء إلى ما يمكن أن يسمى « بالنظم الفلسفى » :

أراقب فوضى نظام التفجر ثم التولد
والنفس من فرحها تبتهل
مد المواقف أجسام، أرقام، أشياء كل الهوى ملك
فصار الفراغ حياة
وصار الفراغ فلك
تغير عاشرهم في التفجر والعشق حتى القمر
أطل على الفلك المنتظر
هى الماء والتراب والنار والريح
والفعل والمستقر

إن الموقف الفلسفى فى ذاته لا ينكر استخدامه فى الشعر، بل إنه من أقرب المواقف قربا من روح الشعر، ولا أريد أن أذكر هنا بالربط الشهير فى موقف الدهشة المستمرة بين الشعراء والفلاسفة والأطفال ، لكن الذى ألاحظه هنا أن الموقف الفلسفى استخدم استخداما « نيتا » بمعنى أن الشاعر لم يعطه فرصة « التشعير والنضج ، والاختلاط باللحم والدم ، حتى يصبح موقفه هو الخاص ، وجزءا من روح فنه ، لا غريبا عليه .

إن طريقة الاستخدام هذه ، تكررت مرة أخرى — على الأقل — عندما لجأ الشاعر إلى مصطلحات علم النحو ليطفى افتتاحا شعريا جميلا فى قصيدة « من أين يأتى البحر » لقد جاء الافتتاح على هذا النحو التصويرى المشع :

البحر شعر الأرض
تنثره الرياح على اضطراب
فى كل منعطف زبد
هل مرت السنوات بالأعمار
شاب ؟

ولا تكاد نفس المتلقى تدفأ بهذه الافتتاحية المشعة حتى يطفئها الشاعر بمقطع تال ينتمى إلى مستوى تعبيري مختلف ، ويندرج فى هذا النوع من الاستخدام « النىء » الذى أشرنا إليه من قبل ، حين يقول :

زمن يسافر في المدارات التى نقشت عليها
النون نون الجمع لم يبق سوى فرد الخواء

* * *

كان المضارع فاتحا كل الحروف على ضفاف

* * *

وأنا « أنيت » مضارعا

أبغى نويت مضارعا

لم يبق من تاء الأنوثة فوق كفيها

سوى نقش الخواتم فى أصابعها

إن لغة الشعر تقوم بعمل كيميائى تنصهر خلاله كل العناصر التى من حقها أن تستخدمها ، وهى عناصر غير متناهية ، فى بوتقة واحدة ومن شأنها أن تأخذ من خلال هذا الانصهار درجة جديدة للحرارة والمذاق والملمس خاصة بها ، وهذه الدرجة ليست هى درجة العناصر الأولية التى تكونت منها الصورة ، ولكنها أيضا ليست منفصلة عنها ، فإذا استطعت بعد أن تتكون السبيكة بين يديك أن تتعرف فيها على مصادرها الأولى وكأنها متفرقة كما كانت قبل الانصهار وقد تم فقط تشابكها ، فهناك قصور ما فى كيمياء الشعر .

إننا إذا عدنا مرة أخرى للقصيدة الجيدة « الجلوة الأخيرة » من وجهة نظر « الهيكل العصبى » للقصيدة مثلا فى شبكة الضمائر ، فإننا سوف نجد اتساقا جيدا بين المقاطع المتتالية ، فالمقطع الأول يبدو مقطعا محايدا يخلو من أى انتماء إلى زوايا المثلث ، وهو يقدم جزئياته الممتدة من الطبيعة الصامتة والناطقة فى أكبر قدر من الرصد وأقل قدر من التعليق ، وهذا كله يجعل هذا المقطع كأنه لوحة معلقة فى الفضاء ، تهبىء نفس المتلقى للحركة فى الاتجاه الذى سوف تختاره القصيدة .

ثم يتعاقب ظهور الضمائر بترتيبها ، الضمير الأول - المتكلم - فالثانى - المخاطب - فالثالث - الغائب - وذلك فى المقطعين الثانى والثالث ، وفى بداية المقطع الثانى يظهر ذلك الصوت الذى يشد اللوحة المعلقة له ويجعلها تنتمى إليه :

(إنه زمن يجيئ به ونعود من زمان الأفول)

وهذا الضمير المتكلم نفسه والذى تختلط فيه الحدود بين « أنا » و « نحن » بين أزهر ونزهو

وأعود ونعود، هذا الضمير سوف يكمل دائرة الاتصال عندما يتولد عن حميا التفاعل فيه،
الضمير الثالث، المخاطب :

يا شيوخ . . يا شباب : ارفعوا أصواتكم بالأغنيات

فتكتمل الدائرة الشعورية وتبدو وكأنها امتلكت عناصر الرضا والزهو جميعا، فالصورة
الغنية للطبيعة والتي اتصلت بالحواس جميعا وجاوزتها إلى ما وراءها، واكبها امتزاج عناصر
البشر ومن بينهم الشاعر واحدا من المتكلمين وواحدا من المخاطبين، ومن حول هذا كله
تندفق المشاعر تدفق النهر .

غير أن نقطة التحول المفاجئة، تأتي عندما يطل ضمير الغائب فجأة برأسه ودون
مقدمات، وحتى دون مرجع للضمير يستند إليه، وذلك في المقطع الثالث الذى يعود مرة
أخرى إلى سرعة إيقاع المقطع الأول (فعولن) :

هم الآن يستقطرون من القلب دمع الطفولة

يستحلبون من الثدي ماء الحياة

يجوسون فى الصدر بالقدم القاسية

يدقون حد الحدود فى الضفة الباقية وفوق الطلول

يقصون من باطن الأرض جذر الرجولة

* * *

فيصطك سمع الزمان وسمع المكان بقرع الطبول

إن هذا « الغائب » الذى جثم على هذا المقطع الأخير جاء ليطفئ بهجة الزهو التى
تولدت فى المقطع السابق، وجاء ليقدم مشاعر مقابلة لما قدمه المقطع الثانى ، فهناك
تسيطر مشاعر العطاء وتسيطر هنا فى المقابل مشاعر الامتصاص والأخذ (يستقطرون -
يستحلبون - يقصون) ، وإذا كان التعبير هنا قد أثر أن يعود إلى صيغة الفعل المضارع التى
اختارها فى المقطع الأول (بدلا من اسم الفاعل فى المقطع الثانى) فإنه غاير فى المقطع الأول
فى ملمح تعبيرى صغير ولكنه ذو دلالة هامة، لقد جاءت الأفعال المضارعة جميعا وقد
خلست من الربط بينها (هم الآن يستقطرون - يستحلبون - يجوسون، يدقون . . .
يقصون . . . إلخ) .

وهنا يكمن الفرق فى الانطباع بين اللوحة الأولى للطبيعة التى « تعطى » فى هدوء
متواصل واطراد يتمثل فى تتابع الواو والفعل المضارع ، والانطباع الذى يحدثه المقطع الثالث

في هؤلاء الغرباء إذ هم (الذين يمتصون كل شيء في عجلة ولهفة لا تسمح حتى بوضع الحرف الفاصل بين الفعل والفعل) ، فالأفعال تتوالى وكأنها خيط واحد ممتد من الحدث .

إن الصورة في هذا المقطع تنمو نموا دقيقا ، والذي يتأمل في جزئياتها يلاحظ أن هناك «هبوطا» مطردا . فالصورة تبدأ من العين نازلة إلى الثدي والصدر وبعدها إلى القدم ثم تهبط إلى باطن الأرض والبحر والنهر ، وكل شيء يهبط وينزل ويتدنى ، وذلك الخط الهابط يتناسب في طبيعته مع المشاعر التي تهبط وتنكسر في هذا المقطع ، وهو في الوقت ذاته يقابل الخط الصاعد الذي يمكن أن نتصوره في المقطع الأول الذي يبدأ من صورة القطار ، وتتلوها صورة العصفير فالأشجار (ولو تم عكس الترتيب بين الأشجار والعصفير لأعطت الصورة قدرا أكبر من الاتساق) ثم ينتهي خط الصعود إلى الشمس .

إن هذا التقابل والتداخل والتعارض الذي يقود في النهاية إلى الاتساق هو جزء من طبيعة الفن الجيد ، لأنه جزء من طبيعة الكون نفسه ، وكما يقول أحد النقاد : فان (التناسق يولد من التناقض والكون كل مركب من عناصر متضادة ، والشعر الحقيقي يدفع عناصر التضاد حتى تتولد منها عناصر التقارب)^(١) .

شدت « تداعيات العشق » الشاعر في كثير من قصائد الديوان إلى محاور مقاربة ، وسيطر « الوطن » على كثير منها ، وكادت بعض القصائد أن تبدو إيقاعات متنوعة لمعزوفة واحدة ، ومن هذا المنطلق تبدو القصائد الثلاث الأولى ، « الغرباء الجحيم » و « اغتيال » و « آية من ديمومة العذاب » مقاربة المنبع متشابهة في خطى التطور والتركيز على بقعة مضبوطة في عمق الصورة ثم تجاوزها إلى واقع أقل تألفا والتريث أمام لحظات الانكسار وخيبة الأمل ، كل ذلك من خلال عرض تختلف درجة الشفافية فيه ، ومن ثم درجة التوصيل من قصيدة لأخرى ، ومن هذه الزاوية تختلف هذه القصائد في مجملها عن قصائد أخرى في الديوان تبدو أكثر استجابة لتطلعات شوق المتلقى للوصول إلى أسرار العمل الفني ، مثل قصيدة « الجلوة الأخيرة » و « صفحات من أوراق عاشق » و « انتظار » .

ويرحل الشاعر عن اللحظة الحاضرة مختارا رموزه من الماضي في مثل قصيدته المطولة عن « ابن ماجد - تداعيات العشق والغربة » ، ولكنه يثبت عينيه دائما على الوطن الحاضر ، ويقرأ همومه من مواقع زمانية مختلفة كما قرأها من قبل من مواقع مكانية مختلفة :

ما كنت صدقت الرواية

(1) Ibid P. 31. (١)

من يذبح الورد النضير على موائده
ذبح الورد جريمة ، والورد مسئول وقلبي غاضب
ودم تبرعم في الخليج
ودم تبرعم في الجليل
ودم تغرق في البقاع
ومطاردا حتى النهايات البعيدة في البحار

إن هذه الطريقة التي اتبعتها القصيدة في الاعتماد على رموز التراث وإحيائها ورؤية الحاضر من خلالها، طريقة شاعت في القصيدة الحديثة، ونجح بعض الشعراء في إجادة البناء الفني من خلالها، ولا يستطيع المرء هنا أن يمنع نفسه من الإشارة إلى اسم أمل دنقل وبعض قصائده مثل « البكاء بين زرقاء اليمامة » « من مذكرات المتنبي » و« مقتل كليب » . . . ولعل هذا النوع من التكنيك يحتاج إلى دقة بالغة في مزج الحدث بالتعليق، وعدم السماح للتأمل والتعليق المجردين بالطغيان حتى لا يفقد المتلقى خيوط الربط التي ينبغي أن يستشعر رائحتها دائما خلال تقدمه في متابعة هذا النوع من القصائد المطولة . .

كما تشد القصائد محاور معينة، فإن الشاعر يميل إلى صور بعينها، ويقترب منها دائما ويلف من حولها، ولا تكاد تغيب عن عين القارئ في أي قصيدة من قصائد الديوان، صورة الماء في « ألف باء الحجم » : زلزل الصدر بالموج، في آية من ديمومة العذاب : وكان الرب يخرج من مياه النهر مغتسلا، في الصدور من فيض العشق : تعاليت فوق العروش على الماء، وبعدها تأتي قصيدة من أين يأتي البحر، ومحور قصيدة الجلوة الأخيرة هو النهر، ولا يخفى النهر من قصيدة المرايا : هو النهر يطرح طميا جديدا . . . تعود الجياد الأصيلة للبر من بحرهما . . إلخ .

أما ابن ماجد فقصيدته كلها على سطح المحيط . . . إن صفحات الديوان من هذه الزاوية وحدها - تنديها المياه في كل مكان !

لم أرد من خلال هذا الوقوف أمام بعض الظواهر والقصائد في ديوان تداعيات العشق والغربة للشاعر صلاح وإلى، أن أنوب عن القارئ في تذوقه ولكن أن أدعوه إلى مزيد من التأمل في قصائده، وإلى ألا يأخذ القصيدة الحديثة عامة بما قد تولده القراءة الأولى من انطباع، وإلى أن يحس معي أن الشعر الجيد - وبين أيدينا في هذا الديوان كثير من نماذجه - يستحق المعاناة في قراءته حتى نصل إلى تذوق المتعة الفنية فيه . .

المبحث العاشر

أقنعة الصورة في القصيدة الحديثة فؤاد مغنم

« يبدو أن الأداة الرئيسية لخلق عالم جديد نحلم به ونحله محل العالم القديم ، ليست شيئاً آخر سوى ما يدعوه الشاعر بالصورة » .

أندرية بريتون

تظل الصورة هي عنصر العناصر في الشعر ، والمحك الأول الذي تعرف به جودة الشاعر وعمقه وأصالته ، أو يكتشف من خلالها نصيبه من الضحالة والتبعية ، ولكنها في الوقت ذاته تظل سر الأسرار في الشعر ، تستعصى على القوانين الحادة الصارمة « ويسهر الناس جراها ويختصم » في الوقت الذي تستسلم فيه عناصر الشعر الأخرى للقوانين مبدية قدرا أقل من المقاومة ، فمن السهل أن تحكم على قصيدة ما بأنها موزونة أو خارجة على الوزن ومن السهل أن يحسم النزاع بالاحتكام إلى قوانين « العروض » السائدة ، حتى الذين يرفضون الاذعان لهذه القوانين لا يستطيعون إنكار وجودها ، وكذلك الأمر بالنسبة للبناء اللغوي للقصيدة ، وخضوعه لقوانين صارمة يصعب الجدل حولها ويحسم الموقف لصالح من يتمسك بها حتى ولو كان نحويًا بسيطًا مثل عبد الله بن إسحاق الحضرمي في مواجهة شاعر كبير مثل الفرزدق في قصة المشادة المشهورة بينهما حول أخطاء الفرزدق النحوية في الشعر .

لكن جريان الصورة يظل أكثر استعصاء على صرامة المجرى المحدد أو القانون الثابت ، ويظل الحكم بالخطأ أو الصواب فيه دقيقًا ، وباب النقاش متسعًا ، وحتى عندما يصل واحد كابى تمام في بناء « صورة » إلى حافة الخروج عن المؤلف . لا يملك واحد كابن الأعرابي أن يقول له : « إن هذا شعر باطل » ولكنه يقول : « إن كان هذا شعرا فكلام

العرب باطل» وهى عبارة ذات دلالة قوية فيما نحن بصدد الحديث عنه ، من صعوبة المواجهة الصارمة للصورة والحكم عليها بالإلغاء أو الإبقاء ، لأنه حكم على جوهر الشعر نفسه بجرة قلم أو لفظة لسان ، وفن الشعر أكثر صلابة من أن يعامل على ذلك النحو .

كانت الصورة كذلك محك التجديد أو الركود ، التقليدية أو الحداثة ، ولم يكن الوزن العروضى هو المحك على عكس ما يشيع بين بعض المهتمين بالشعر نقادا أو قراء ، وآية ذلك أن واحدا كأبى العتاهية عرف عنه الولع بالتجديد فى الوزن العروضى وصياغة أغانى الملاحين فى دجلة على أوزان مبتكرة وكتابة مقطوعات فى أوزان غير شائعة ، وقولته المشهورة : «أنا أكبر من العروض» عندما كان يجابه بالخروج عليه ، ومع هذا كله فلم يدرج أبو العتاهية فى صفوف « المحدثين» فى عصره شأنه فى ذلك شأن كثير من الشعراء الذين مالوا إلى استخدام الأوزان المقلوبة والتنويعات الموسيقية فى عصره ، وإنما الذى نسب إلى الحداثة « شاعر كأبى تمام» لم يعرف عنه الخروج على قوانين الوزن مرة واحدة ولا التجديد فى إطارها ، ولا كان الفرق بينه وبين البحترى عند من يقارنون بين « القديم والحديث» أن أحدهما يكتب على طريقة تقليدية فى « الوزن الشعرى» والآخر يخرج عليها ، وإنما كان الفرق أن أحدهما ينسج « الصورة» الشعرية على نسق مألوف والآخر يخرج عليها ، وموازنة الأمدى الشهيرة بين الشاعرين قائمة فى جوهرها على ذلك المبدأ .

بل إن قانون « عمود الشعر» الذى ساد فى الدراسات النقدية القديمة لم يكن فى الواقع إلا تأكيداً لذلك التصور من زاوية أكثر اتساعا ومحاولة لجمع خصائص القصيدة التقليدية فى « صورتها» العامة التى ينبغى أن تبنى عليها وتتولى أجزائها من خلالها ، ثم فى « الصورة» الجزئية التى ينبغى أن تبنى على نمط معين فى « شرف التشبيه وتناسب الأجزاء» ومن هنا فإن « الشعر العمودى» كان هو الملتزم بقانون « الصورة التقليدية» وليس بقانون « الوزن» التقليدى كما يشيع خطأ بين بعض المهتمين بالشعر الآن .

هذه النظرة ينبغى أن تكون من بين أدلتنا فى تحديد مفهوم « الحداثة» فى القصيدة ، وأن تأخذ مكانها - على الأقل - إلى جوار مبدأ شعر التفعيلة أو البيت ، أو شعر « الشطر أو السطر» وهو المبدأ الذى شاع استخدامه وحده فى التصنيف الشعرى بدءا من نهاية الأربعينات واختلطت بسببه كثير من القضايا بين ما يسمى بالشعر الحر والشعر التقليدى وهو تقسيم ظل يسلب مزايا من أناس فى كلتا الطائفتين هى لهم ، ويعطى مزايا لأناس فى الطائفتين لا يستحقونها .

على أن الاهتمام بمعيار « الصورة » في تحديد مبدأ الحداثة ، قد يقتضى اهتماما أكبر بدورها وعلاقتها بجوهر الشعر ، واهتماما بجوهر الشعر ذاته وعلاقته بالحياة ، والاستفادة مما اكتشف في الآداب الأخرى خلال القرنين الماضيين من أهمية « الصورة » و« الشعر » معا ومن قيام مذاهب أدبية كاملة مثل : « الرمزية » و« البرناسية » و« السريالية » على فكرة الصورة وطريقة بنائها ، وخطورة دورها ، والعبارة التى اقتبسناها من أندريه بریتون رائد المذهب السيرىالى فى فرنسا واحدة من العبارات التى تشير إلى خطورة دور الصورة المتعاطف فى الفكر البشرى ، وهو نفسه الذى يقول فى ميثاق السريالية :

« فى بعض الصور، توجد الشرارة الأولى لزلزال أرضى قادم، أو فلنقل لزلزال فى النفس البشرية، وبعض الأرواح التى يصيبها هذا الزلزال إصابة حقيقية، تستطيع أن تنقله إلى آلاف الأرواح الأخرى : » وهو يرى كذلك أن الصورة هى أداة تحرير الوعى وتحرير الجماعات، وأنها الهوة الرئيسية التى تفصل بين الشعر والنثر^(١).

والشاعر الحق — كما يقول جوبير — هو الذى تمتلئ نفسه بالصور الواضحة على حين أن نفوسنا لا توجد فيها الصور إلا متفرقة وغامضة وهو، يستلهم هذه الصور أكثر مما يستلهم الأشياء ذاتها.

إن هذه العبارة الأخيرة تقترب بنا من خاصية محورية تنطلق منها وتدور حولها كثير من قصائد الديوان الذى بين أيدينا وهى الإعتماد على الصورة فى أفنعتها المختلفة، التى تأخذ أحيانا شكل اللقطة العابرة وأحيانا شكل الموقف الواحد، أو شكل الصفائف المتوازية والمتعارضة والتى تكون فى مجملها موقفا ما، أو شكل القصيدة الكاملة التى تمنح إلى الصورة فتتجوج بها من مزالق التعبير المباشر، وإن كانت لا تتجوج بها من كل مزالق هذا التعبير كما سنرى.

ومنذ اللقطة الأولى فى الديوان تأتى « الديباجة » صورة سريعة معبرة، أكاد أقول عن كثير من خصائص الديوان، وإذا كانت دى ويزرا يقول : « إن كل صورة شعرية هى كون مصغر للكون » فإن الديباجة التى تتصدر هذا الديوان تحمل كثيرا من سمات مايتلوها :
تعفر الرياح ذقن الليل أو تبيت فى القبو
طريقنا معا

Voir. Gabriel: La Poesie Corps et am P. 217 paris 1973.(١)

وبيتتنا نهاية الممر
مسافران في تزاخم الحروف
ضيق هذا الطريق يا صاحبي
وشمعتى لا تلعن الظلام لحظة ولا تموت
معا معا
لكننا لا نتقن السفر

وإذا كان الإيجاء العام الذى تتركه هذه الديباجة هو المزيج من التماسك والإصرار وخيبة الأمل ، فإن اللجوء إلى تحقيق ذلك الانطباع يتم من خلال رسم هذه الصورة الموازية ، للرياح الموازية أو المعاكسة والطريق الممتد ، والهدف الكامن فى نهايته (وهو عنصر الإيجاب المحرك الذى يحدث توازنا مع عناصر السلب التى يزدحم بها المقطع) ثم الزحام والضيق وضعف الشموع وعدم إمكان السفر (وهى عناصر سلب متكاتفة لا يفصل بينها إلا السطر قبل الأخير « معا معا » وتتعاقد بدورها مع عنصر الإيجاب السابق) .

إن اللجوء واضح هنا إلى « الفكر بالصورة » منذ البدء وترك الانطباع الموازى يتكون وحده ، دون تدخل مباشر من الشاعر ، وتلك سمة جيدة من سمات الشعر ، يحرص عليها الشاعر فى كثير من قصائده ، لكن يشوبها أحيانا فكرة الخلط بين الصورة الأصلية ، والصورة الموازية ، فعندما يتأمل القارئ مسيرة الصورة فى هذا المقطع يجد أنها مسيرة غير تجريدية يتحرك فيها الريح والليل والقبو والطريق والممر ، ثم يفاجأ خلال هذه المسيرة بالبيت الذى يقول :

مسافران فى تزاخم الحروف

فيقدم له صورة مجردة وسط مجموعة من الصور المحسوسة ، والشاعر من خلال ذلك يشف عن هدفه الأساسى ، وعن الانطباع الموازى الذى يريد أن يتركه ، لكنه تعجل الإشفاف عن ذلك الانطباع ، وخلط بين الانطباع الأول والانطباع الموازى فأحدث ثقبا فى الجدار الرقيق الزجاجى ، الذى ينبغى أن يشف دون أن يثقب لئلا تتسرب منه الرياح فتبعثر ريش الصورة الذى يساعدها على التحليق ، والذى جمعه الشاعر فى أناة وحرص .

إن قناع الصور المتجاوزة المؤدية إلى هدف انطباعى واحد ربما يتمثل فى القصيدة التى تحمل عنوان : « وفى صدرنا تبعث الأسئلة » وهو عنوان قد تدعو صيغته إلى طرح بعض التساؤلات حول فكرة « العنوان » فى القصيدة الحديثة ، ولا ينبغى أن ننسى أن العنوان سمة

من سمات القصيدة الحديثة - على الأقل في أدبنا العربي - فلم يكن الشاعر القديم يهتم بأن يضع عنوانا معيناً لا لديوانه ولا لقصيدته، وإنما يكتفى الديوان بأن يحمل اسم الشاعر وتكتفى القصيدة بأن تحمل اسم المناسبة التي قيلت فيها أو الفن الشعري الذي تنتمي إليه من غزل أو وصف أو عتاب، وقد تشتهر القصيدة بقافتها فيشار إلى سينية البحترى أو تائية ابن الفارض أو لامية العرب . . . إلخ لكن القصيدة الحديثة ألغت أن تحمل عنواناً مثل « الأطلال » أو « أحلام الفارس القديم » أو « مرثية لاعب سيرك » أو « وفي صدرنا تبعث الأسئلة » وهي عناوين تستدعي أن تثار التساؤلات حولها من جديد . . ما مهمة العنوان؟ . هل يلخص القصيدة؟ يشير إلى نقطة الإيحاء الرئيسية؟ ما الصيغة اللغوية المناسبة للعنوان؟ أن يكون كلمة مفردة . . أو أن يكون جملة ناقصة تبعث من التساؤلات أكثر مما تعطى من الإجابات، أو أن تكون جملة تامة مثل عنوان القصيدة التي معنا « وفي صدرنا تبعث الأسئلة »، وحين تكون جملة تامة هل يحسن أن توجد فيها هذه « الواو المعلقة » في بدايتها أو لا توجد؟ كل هذه تساؤلات ينبغي أن تثار حول فكرة العنوان في « الديوان » أو « القصيدة الحديثة » باعتبارها تقليداً جديداً في القصيدة العربية ينبغي ألا يترك للنمو البرى وحده وإنما تتعهده التساؤلات بالضبط والإحكام .

فإذا ما انتقلنا إلى القصيدة ذاتها وجدناها تتكون من أربعة مقاطع متفاوتة في الطول لا يزيد المقطع الأول منها عن سطرين في حين يحتل المقطع الثانى أربعين سطراً، ويكاد يتساوى المقطعان الأخيران في الطول ١٢ سطراً لأحدهما و١٣ للآخر، وإلى جانب هذا التقسيم الكمى للمقاطع توجد ظواهر شكلية أخرى مثل ظاهرة الكتابة بين الأقواس والجمل المعترضة والنقط التي تحل محل الكلام في كلمة أو سطر أو أكثر، وهي كلها ظواهر تشيع في القصيدة الحديثة، وتنمو نمواً برياً دون أن تجد القدر الكافي من مناقشة النقاد لها .

ولنشر في البدء إشارة عابرة إلى أن هذه السمات التي لم تكن موجودة في القصيدة القديمة وعرفتها القصيدة الحديثة تشير إلى تغير جذرى تعيشه القصيدة العربية المعاصرة، ويتمثل ذلك في تحولها من قصيدة مسموعة إلى قصيدة مقروءة ووجود محور ضرورى في بنائها تبعاً لهذا التحول، لقد بنت القصيدة العربية عناصرها الأساسية الأولى سواء في ذلك عناصر الإيقاع أو التصوير أو درجات الوضوح، على أساس أنها عمل تتلقاه الأذن قبل العين وربما دون العين، ومن هنا فقد وضعت كل الثقل في العناصر الصوتية، وجعلت الإنشاد مكملًا للإنشاء في الشعر وجرى اتفاق غير مكتوب على الالتزام بدرجة معينة من الوضوح أو الغموض، ولعب الترادف دوره وصيغت كثير من أنماط الأسلوب وقواعده تلبية لتلك

الخاصية ، لكن القصيدة الحديثة تحولت إلى قصيدة « تقرأ على انفراد » بعد أن كانت « تسمع في جماعة » وأصبحت تخاطب العين قبل الأذن وربما دون الأذن ، ومن هنا فقد خفت فيها كثير من عناصر الصوت ونشطت كثير من عناصر « الخط المكتوب » وتركز الاهتمام على علامات الترقيم (التى تلعب دورا هاما في القصيدة الأوربية منذ فترة طويلة) وأصبح بعض الشعراء يميلون إلى أن ينشروا قصائدهم وقد كتبت بخطوطهم لكى تحمل معها البصمات التى يراد توصيلها إلى « القارئ المنفرد » لا إلى « المستمع في جماعة » .

انطلاقا من هذه الظاهرة تأتى الظواهر الأخرى ، والتى يلاحظ أن بعض الشعراء يسرفون في استخدامها دون وعى كاف بخصائصها ، وخطورتها أحيانا على البناء الشعري - ولعل أشير عابرا إلى طريقة بعض الشعراء في كتابة القصيدة الحديثة في شكل أسطر كاملة تمتد من بداية الصفحة إلى نهايتها عرضا ومن أعلاها إلى أسفلها طولا على طريقة النثر ، وهى سمة في الكتاب تفقد الألفة بين العين والشعر ، وتجعل أداة الاستقبال الإدراكية تتلقى العمل من نافذة غير التى تعودت أن تتلقى منها الشعر .

ما معنى أن تقسم المقاطع في قصيدة ما هذا التقسيم المتفاوت ، وهل يمكن أن تحمل الفقرة الأولى :

« هل الأرض يسكنها الناس أم تسكن الأرض أجسادهم ؟ »

محاطة بالأقواس ، متتهية بعلامات الترقيم مفصولا بينها وبين ما يليها بنجييات ، هل يمكن أن يمثل المقطع على هذا النحو مفتاحا للقصيدة يلقي بين يدي قارئها ، لتتطور القصيدة من خلال صورها إليه ؟

فإذا انتقلت القصيدة إلى صلب مقاطعها الأساسية فإنها تختار فكرة النمو الدقيق بواحدة من الصور وتتبع خصائصها ووقائعها قبل أن تفرغ منها إلى غيرها :

محطمة كل أكوابنا

ذبحت بيننا السنوات . . وما أفرغت جعبة الأسئلة

محطمة كل أكوابنا

والمناظر محتشدات بماذا وأين ومن

معلقة في المدى

تتراحم عند الحلو المريعة

وترقد في النظرات الكسيرة

مشرة للطريق أستتها الدموية
ناشبة فى العيون أظافرها
تجلد الرأس بالولولة
وغارسة نصلها فى الضلوع
فأين المفر

إن هذه العلاقة الحميمة بين جزئيات المنضدة والكأس والحلق والانكسار والأسنة والأظافر والنصل تؤدى بالصورة كلها إلى مسار نفس واحد وتحمل وراءها طول نفس وقدرة على تتبع الجزئيات وهما من سمات الشاعر الجيد، لكن التساؤل الذى يطرح نفسه بعد قراءة الصورة الجيدة دائما هو أى المنهجين يعطى إمتاعا فنيا أكثر: أن يقفز الشاعر من صورة جزئية إلى أخرى تختلف عنها ولكنها تتوازى معها لكى تقدم الصور فى النهاية شعورا متجانسا . أم أن يثابر الشاعر على صورة واحدة جيدة فيتوسع فى أطرافها ويشحنها من كل زواياها حتى تستوى جسدا حيا يقول ما يريده الشاعر، ويقف عند نهايتها حتى ولو جاءت القصيدة قصيرة؟ إن القصيدة القصيرة فى ذاتها أصبحت نمطا يستريح إليه القارئ المعاصر ووجبة سريعة مؤثرة، ولابد هنا أن أشير إلى الشاعرين عبد العليم القباني ونصار عبد الله باعتبارهما من صانعى القصائد القصيرة الجيدة، يلتقيان فى هذه الخاصية وقد يختلفان كثيرا أو قليلا فى غيرها، وأشير أيضا إلى بعض قصائد هذا الديوان مثل قصيدة «ليليات» التى تدور حول فكرة واحدة مؤثرة، وصور قصيرة معبرة عنها، تعطى للمتلقي جرعة شعرية خفيفة ومركزة فى وقت واحد، وتقدم له قناعا مختلفا من أقنعة الصور الشعرية .

إن الصورة المحورية فى هذه القصيدة القصيرة تتمثل فى « الصمت » رمز التحرر من تأثير « الخارج » على « الذات » وترك النفس الشاعرة وحدها فى لحظة زمنية تختلف أبعادها ومقاييسها عن اللحظة الزمنية الخارجية التى تشترك مع الآخرين فى حيواتهم، وتخضع لمقاييسهم ولحظة الصمت تتخذ إطارها المناسب فى الليل رمزا لهدوء السكينة . لكنها لحظة لا تهبط وحدها بل ولا تلحظ وحدها، لأنها كامنة فى فرجة صغيرة من فرج الليل . وهى أيضا تستجلب من خلال « دس غبش الذكريات » بها، وعندئذ تنجح المحاولة الإرادية فى إحداث لون من التوازن بين مفهوم الزمن الخارجى ومفهوم الزمن الداخلى حين تقف اللحظات على شرفة الليل كى تسترد هويتها المهملة، وهذه الهوية المهملة هى فى الوقت ذاته مفتاح الموقف الداعى للتأمل وطرف الدائرة التى يبدأ منها التحرك وينتهى إليها :

أديمت لنا فرجة الليل
حين ندس بها غبش الذكريات
وينفرط العقد فوق الوسائد
نخرج أحشاءها
ثم نجترها لحظة . . . لحظة
نوقف اللحظات على شرفة الليل
كى تسترد هويتها المهمة

على هذا النحو تبدو « الصورة » هنا دائرة رشيقة ذات وسط تسبقه بداية معللة ودافعة ونهاية تسعى إليها الجزئيات ، لكن تحرك الصورة داخل هذه الدائرة قد يعطل منه قليلا عنصران لغويان يمكن أن يلاحظا على الصورة .

أولهما : البدء بالفعل المبنى للمجهول ، والثقل الخفيف الذى يلاحظ من تتابع الضم والكسر ، وهو ثقل لا يمتد إلى التشكيك فى الصيغة وصحتها البنائية ، لكنه يعطل قليلا مجرى النغم خاصة أنه يتكرر كذلك فى صدر المقطع الثانى من القصيدة ، ولو ان صيغة المبنى للمعلوم « تدوم لنا فرجة الليل » حلت محل المبنى للمجهول « أديمت لنا » لتقدمت خطى النغم بمعدل أسرع .

ثانى العنصرين يكمن فى الصورة الجزئية :

وينفرط العقد فوق الوسائد
نخرج أحشاءها ثم نجترها لحظة . . . لحظة

فالقسم الأول من الصورة بما فيه من انفراط العقد فوق الوسادة يوحى بالاستسلام والمتعة ، على حين أن القسم الثانى « نخرج أحشاءها » لا يخلو من وحشية تترك ظلالها على سمة الهدوء الذى يسود الصورة الكلية على وجه العموم .

أما الصورة الثانية التى تكتمل بها القصيدة ، فهى تنطلق من أفق الصورة وتكملها ، وإذا كانت نقطة انطلاق الصورة الأولى هى : « الليل » وهى صورة بصرية فى عمومها ، فإن نقطة انطلاق الصورة الثانية كانت « الصمت » وهى صورة سمعية فى عمومها ، ومن خلال اختلاف مصدر الصورة تكتمل الدائرة ، ويستطيع الشاعر أن يتقدم من التهويم إلى التحديد ومن التعميم إلى التخصيص ، ومن التجريد إلى التجسيد ، ومن خلال الاعتماد على التزاوج بين ضمير المفرد المتكلم ، أو ضمير الجماعة المتكلمة ، ثم بين لحظة الحاضر ،

ولحظة الماضي الاسطورية ينتهى به المطاف إلى « الغد » . . وينتهى به الحلم الهادئ إلى التفكير في المقصلة :

أديمت لنا روعة الصمت
 ياروعة الصمت
 حين تحيثين محلوله الشعر
 متخمة بالرجاء
 ومشقة بالأساطير يا شهرزاد
 تدسين ما علمتك القوارير في رأسى المستعبد من الكلمات
 وتستدفين بها يتفصد عن جلدنا خلصة . . خلصة
 وأنا أشحد السيف
 كى أتلاقى مع الغد في المقصلة

إن القصيدة من خلال هاتين الصورتين يكتمل بناؤها الصغير، ويتاح لها خلاله أن تتحرك في دائرة تغطي منابعا الحواس الرئيسية ، وتتحرك من خلالها من لحظة الحلم إلى لحظة الفعل ، ومن بؤرة الحاضر إلى آفاق الماضي والمستقبل ، ومن همس الفرد إلى إحساس الجماعة ، وكل ذلك يتم من خلال واحد من أفنعة الصورة يمكن أن تسمى بالصورة القصيرة .

ولقد برع كثير من كبار الشعراء العالميين في هذا اللون وربما كان على رأسهم الشاعر الفرنسى المعاصر جاك بريفير والذى يشتمل ديوانه « كلمات » على عشرات القصائد القصيرة الرائعة .

* * *

ربما كانت قصيدة « فصول من كتاب الليل » القصيدة التى يحمل الديوان عنوانها تمثل نهجا مقابلا ، أو قناعا آخر من أفنعة الصورة يختلف عن القصيدة القصيرة فهى قصيدة طويلة ، ولقد حاول الشاعر أن يجعلها قصيدة « مضفورة » على مستوى الإيقاع والصورة والإحساس . وإن كانت الأطراف المختلفة تلتقى في نهاية المطاف لكى تعبر عن وحشة الشاعر بين « الانفراد والتزاوج » لقد زواج الشاعر في الإيقاع بين تفعيله الرمل وتفعيله الرجز وتفعيله المتدارك أو الخبب وجعل لكل مقطع إيقاعا خاصا به ، وهو بذلك أعطى مبرا شكليا لتقسيم القصيدة إلى مقاطع ثم حاول خلال رحلة نمو القصيدة أن يجعل محورها وهو

« الوحشة » ثابتا ويطرق عليه من زوايا متعددة ، يأتيه من زاوية التفرد فيقوده إلى طريق مسدود ، ويعود إليه من خلال التزاوج فلا يجد إلا نفس المذاق ، وهو يحاول من خلال اللجوء إلى الترقيم والعناوين الداخلية أن يجعل مساق القصيدة مترابطة ، ولا شك أن الترابط حين يوجد إنما تكتسبه القصيدة من ترابط الأنسجة الداخلية لا من عناوينها وأرقامها الخارجية ، وهى واحدة من سمات القصيدة المقروءة التى أشرنا إليها ، والتى ينبغى أن يكون التحرك على طريقها بخطى محسوبة .

إن الشاعر يستهل قصيدته من خلال « مفتتح » يسوقه من خلال تفعيلية الرمل الهادئة :

قيل من مات استراح
كل يوم يحتوينى الموت فى ثوب جديد
أنثنى فى الليل أرشو خازن الدود
وأبتاع الوجود
لا الردى مل . . ولا قلبى استراح

وهو « مفتتح » دائرى يبدأ بالقول الشائع البسيط ، ويختار أيضا « البناء للمجهول » بداية للنغم ، لكن حرف المد فى الفعل الأجوف يجعل مسيرة النغم طبيعية هذه المرة ، ثم يلخص المفتتح الصراع الدائر بين الثابت والمتغير ، « الزمن » الذى يتمثل فى ديمومة « كل يوم » والفرد الذى ينشد الراحة أو الخلود ، ويختار الشاعر « الليل » ميدانا للصراع ، وهو ميدان أثر لدى الشاعر ، كما رأينا فى القصيدة السابقة ، ثم ينتهى الصراع ، قبل أن تبدأ القصيدة ، إلى النتيجة التى بدأ بها : « لا الردى مل . . ولا قلبى استراح » هذا المفتتح يقابله فى نهاية القصيدة « مختتم » ينتمى إلى تفعيلية الرجز السريعة الإيقاع يتم دورة زمنية صغيرة يختتم بها الليل « ميدان الصراع والتأمل » ويستقبل الصبح لحظة الصحو والعودة لكنه يكتشف أن قصته دائرية وأن النقطة التى بدأ منها عاد إليها ، وأن قصيدته مثل دوائر الشعر ودوائر الزمن تعود دائما من حيث بدأت ، لكنها تحقق المتعة بين طرفى البدء والختام وإن لم تحقق الفائدة أو النتيجة الحاسمة التى ليست دائما من أهداف الشعر المباشرة :

معذرة يا أصدقاء
فالصبح جاء
وقصتى لما تزل مجهولة الهوية
وقلبى المشقوق ما يزال مفعما بالأبجدية

لكننى كرهت أن أملككم
وأن أبيعكم ما ليس تشترون .

إن مقطعى المفتتح والختام يضمان بينهما تسعة مقاطع مرقمة ومعنوية ، وهى فى تحركها
كما قلت تشير إلى هذا القناع من أقنعة الصورة الذى يسمى بالصورة المضفورة ، فالمقطع
الأول والذى يحمل عنوان « وفاء » يعطى الانطباع بالتزاوج الإيجابى لكنه يسلب جانبا كبيرا
من إيجابية هذا التزاوج حين يجعله تزاوجا مع « الحزن » .

وباختصار

وجدتنى كظله الوريث
وعندما ينام سيدى - الحزن -
أغربل الهواء فوق وجهه الشريف

على حين يحمل المقطع الثانى والذى يحمل عنوان « حالة » موقف « انفراد » يتضاد مع
طبيعة موقف المقطع السابق . ولكنه أيضا ينتهى إلى نفس النتيجة وهى الاحساس بالوحدة
والوحشة .

تفلت من قبضة ذاكرتى كل الأوراق
فاهت . . . الهت

اتعثر بكتاب العمر . . فينكسر المصباح

وفى الوقت الذى يحاول المقطع الثالث فيه أن يعود إلى نغمة « التزاوج » فانه يضعنا فى
تزاوج كاذب ، يخلع مشاعره على عنوان المقطع ، أو تزاوج « كابوس » ترسم دقائقه من خلال
الصورة الموقفة للعملاق القاتل الذى يتزاوج مع ضحيته المعلقة بين يديه ، فتكون لحظة
الانفصال عنه خلاصا ، وحين يتم فى المقطع الرابع « كبرياء » نوع من التصالح فإنه يتم هذه
المرّة « على البعد » :

كنت أجلس فى زاوية
مر مخبئا (ستر الليل أفعاله)
وانثنى فى الطريق

وهكذا فان هذا المقطع يشكل ضفيرة مع المقطع السابق عليه . الأول يؤدى إلى التنافر
من خلال التزاوج ، والثانى يؤدى إلى التصالح من خلال التباعد ، وحين تعرض القصيدة
كثيرا من إمكانيات الواقع متزاوجة أو منفردة وتسلمنا جميعا إلى نتيجة واحدة تلجأ القصيدة

مرة أخرى إلى الحلم مقابل الواقع لكى يشكل بدوره ضفيرة مع ذلك الواقع فى صوره المختلفة ، ومن ثم تجعل المقطع الخامس من القصيدة يحمل عنوان « حلم » لكى يبحث من خلال الصور الجزئية لهذا المقطع عن تحقيق ما عجزت صفائر الصور الماضية عن تحقيقه ، لكنه ينتهى إلى نتيجة مشابهة .

انزلق الغطاء

وانغرست مخالب الصقيع حتى أعظمى

انتبهت

وجدتني أعض فى أصابعى

وبقعة فوق الوسادة

وكان لونها يشابه الدماء

ومن اللافت للنظر أن المقطع الوحيد الذى تغلب عليه سمة الإيجاب فى القصيدة ، وهو المقطع السادس الذى يحمل عنوان « بعث » هذا المقطع هو أقصر مقاطع القصيدة على الإطلاق ، ويكاد يكون لمحة خاطفة إذا قيس بالمقاطع الأخرى :

رفرف قلبى ذات مساء فبكيت

سقطت أسراب الظلمة فى الظلمة

وانفلت القمر يللملم جثته

يتخلق

وأضاء قليلا . . فعشقت

إن لمحة الإيجاب سوف تتطور فى المقطعين التاليين « معا معا » و « مغامرة » لكن تتشكل فى أولهما من خلال التزاوج وفى الثانى من خلال التفرد ، لكن نغمة التشاؤم التى تسود القصيدة ، تعود فتلقى بظلالها على المقطع الأخير لكى تطرح التساؤل من جديد؟

وكنتم مثلهم أسير . . والطريق

يلفنى . . يعصرنى

يدوسنى الطوفان

لكننى مهاجرا كنت على حمارة النسيان

أبحث فى تزاخم الأجساد والألوان

والبلدان

عن ذلك الإنسان

إن القصيدة من خلال هذا النفس الطويل تقدم قناعاً من أقنعة الصورة، يبدو الخيط فيه متشابكاً مضموراً، ولكنه عند التأمل لا يبدو معقداً مغلقاً، وهو قناع ينضم إلى بقية الأقنعة الأخرى لكي يؤكد غنى الإمكانيات التي تملكها الصورة في القصيدة الحديثة والتي تستطيع من خلالها أن تصل بالشاعر إلى جوهر الأشياء، وتصل بنا إلى جوهر الشاعرية عنده، وتصلح مدخلاً هاماً لمناقشة فن الشعر في القصيدة الحديثة.

إن قصائد الديوان التي تستحق الوقوف أمامها كثيرة، فنحن مع شاعر يحب أدواته ويخلص لها، والملاحظات التي يمكن رصدها على الديوان لا تقلل من هذه القيمة الثابتة له، وأنا أدعو القارئ إلى أن يقبل على قراءة هذا الديوان وألا يبخل عليه بجهد التأمل الذي يستحقه وأعدّه ألا يخرج خالي اليدين من المتعة بنمط جيد من أنماط القصيدة الحديثة.

المراجع

- جون كوين : بناء لغة الشعر : ترجمة د . أحمد درويش - مكتبة الزهراء - القاهرة ١٩٨٥ .
- أحمد عبد المعطى حجازى : ديوان عبد المعطى حجازى - دار العودة - بيروت ١٩٨٢ .
- محمود حسن إسماعيل : قاب قوسين - القاهرة ١٩٦٤ .
- هكذا أغنى - القاهرة ١٩٣٧ .
- أمل دنقل : الأعمال الكاملة - القاهرة ١٩٨٤ .
- فاروق شوشة : الأعمال الكاملة - القاهرة ١٩٨٥ .
- فكتور هيجو : « غدا من الفجر » : ترجمة د . أحمد درويش .
- مجلة البيان الكويتية - يونيه ١٩٧٨ .
- حامد طاهر : ديوان حامد طاهر - القاهرة ١٩٨٤ .
- د . أحمد هيكل : مقدمة ديوان « ثلاثة ألحان مصرية » - القاهرة ١٩٧٠ .
- د . محمود الربيعى : مقدمة ديوان « نافذة في جدار الصمت » - القاهرة ١٩٧٥ .
- أحمد درويش : الأدب المقارن النظرية والتطبيق القاهرة ١٩٨٤ .
- جورج بوفون : مقال في الأسلوب : ترجمة أحمد درويش
- « مجلة فصول » القاهرة ١٩٨٥ .
- عبد الفتاح شهاب الدين : مجموعة شعرية : سلسلة مواهب (تحت الطبع)
- فؤاد مغنم : ديوان فصول من كتاب الليل : سلسلة « إشراقات أدبية » .
- صلاح والى : ديوان « تداعيات العشق والغرام » سلسلة إشراقات أدبية .
- ناجى عبد اللطيف : ديوان « اغتراب » سلسلة إشراقات أدبية .

- (1) R. Barbes. Le degré zero de L, écriture paris 1982.
- (2) Granger : Essai Sur La Philosophie du Style Paris 1973.
- (3) J.L. Joubert. la Poésie paris 1977.
- (4) R, jakobson. Huit questions Poétiques Paris 1977.
- (5) J. P. Sarre, qu' est - ce que La Litterature Paris 1956.
- (6) Gabrile. Germain : La Poésie Corps et àme. Paris 1973.

الفهرس

الموضوع	الصفحة
تمهيد	٥
المبحث الأول : الصراع المحكم فى قصيدة فى « مرثبة لآعب سيرك »	
أحمد عبد المعطى حجارى	٩
المبحث الثانى : الشعر والحوار الحلاق مع الطبيعة	
محمود حسن إسماعيل	٢٥
المبحث الثالث : الرمر والبناء فى قصيد الخيول	
أمل دنقل	٣٧
المبحث الرابع : ديوان الدائرة المحكمة	
فاروق شوشة	٤٩
المبحث الخامس : درجات السلم الموسيقى فى حركة الشعر الحر	
محمد إبراهيم أبو سنة	٦١
المبحث السادس : الإفادة من إمكانيات الشكلين فى القصيدة الحديثة	
حامد طاهر	٨٣
المبحث السابع : ملاحظات حول أدوات التشكيل الأولى للقصيدة	
عبد الفتاح شهاب الدين	٩٥
المبحث الثامن : القصيدة المعاصرة بين الاستقلال والانتفاء	
ناجى عبد اللطيف	١٠٣
المبحث التاسع : فى القصيدة الحديثة « من يتحدث إلى من ؟ »	
صلاح وإلى	١١٥
المبحث العاشر : أقنعة الصورة فى القصيدة الحديثة	
فؤاد مغنم	١٢٧
المراجع	١٤١

رقم الإيداع ٩٦/٩٩٠٣٠
I.S.B.N. 977 - 09 - 0355 -8

مطابع الشروق—

القاهرة : ٨ شارع سيديوہ المصرى - ت. ٤٠٢٣٣٩٩ - فاكس. ٤٠٣٧٥٦٧ (٠٢)
بيروت ، ص.ب. : ٨٠٦٤ - هاتف : ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٧٦٥ - ٨١٧٢١٣

في النقد التحليلي القضية المعاصرة

□ غلبت على كثير من دراسات النقد الأدبي الحديث السرعة النظرية التي تقرب في معظم الأحيان من السرعة التجريدية ، ونقترن غالباً بصعوبة الوسائل ودقة الأساليب ، والاتجاه نحو الغموض الذي يصرف « المثقف العام » عن اللجوء إلى علم يستعين به على تحلية غموض النص الأدبي فيجده - في بعض الأحيان - أشد غموضاً منه .

□ وهذا الكتاب محاولة لتلافي بعض هذه السلبيات وإهادة فتح الحوار مع المثقف العام والتخصص في آن واحد ، وذلك من خلال اللجوء إلى التطبيق والانطلاق منه لتشكيل ملامح قضية نقدية شعرية معاصرة .

□ لقد ناقش الكتاب عشرة شعراء معاصرين ، يمثلون أربعة أجيال متعاقبة متداخلة ، وأثار من خلال نصوصهم أهم عشر قضايا تشغل مبدع الشعر المعاصر وناقده وقارئه .